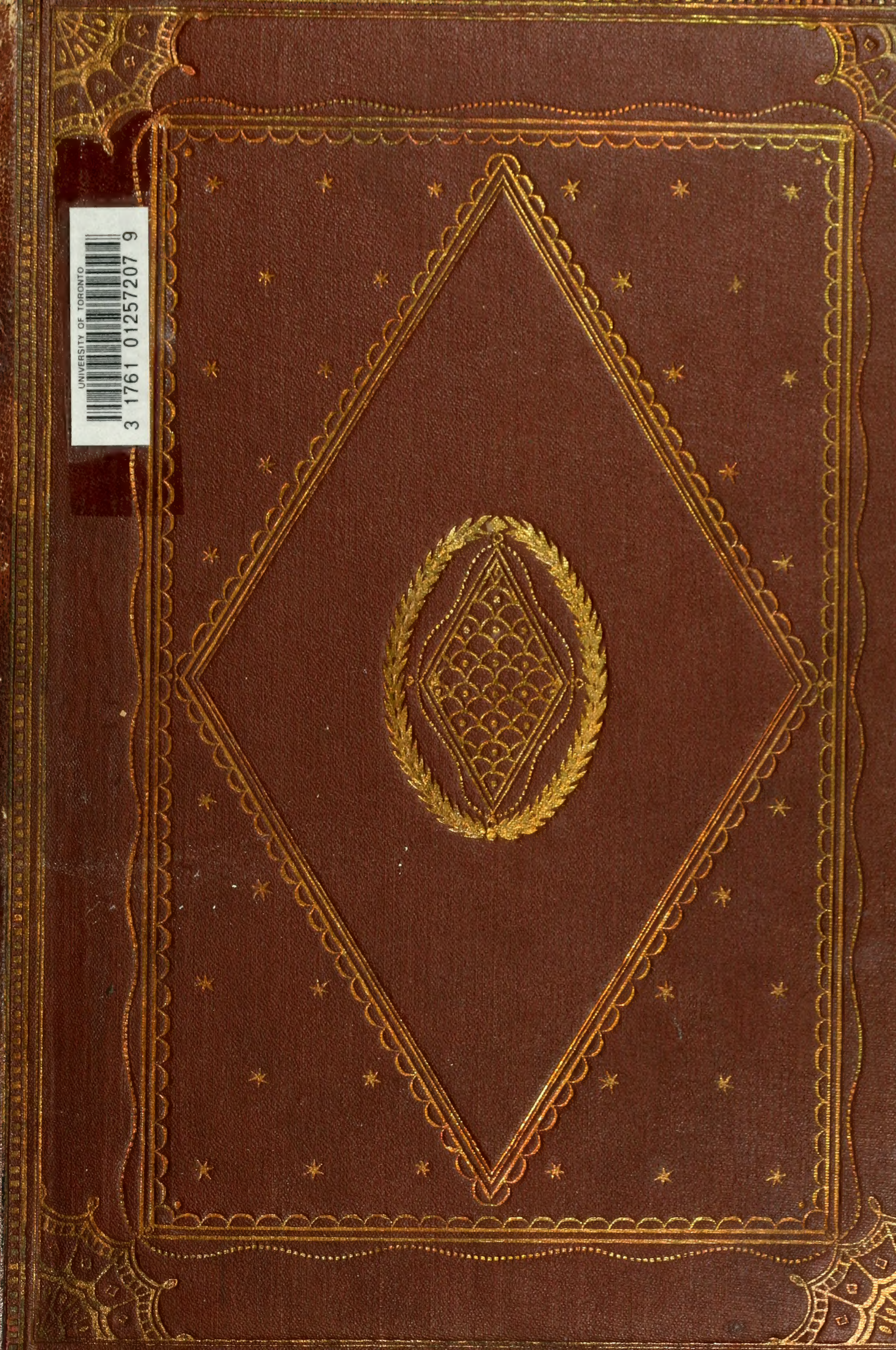
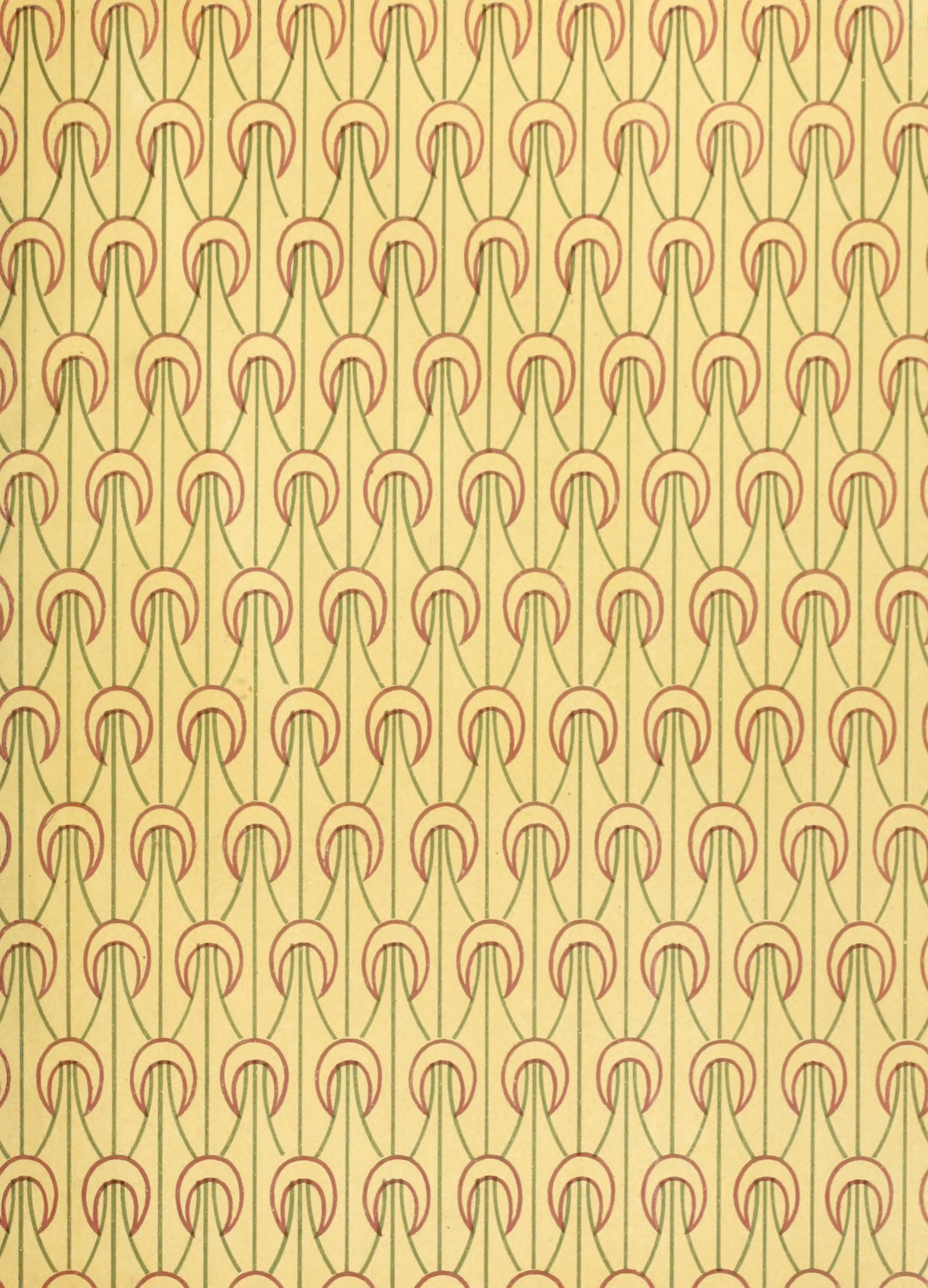

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01257207 9



(ИГОРЬ ГРАБАРЬ)

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА

Въ обработкѣ отдѣльныхъ частей изданія приняли участіе:

Алекс. Бенуа, И. Я. Билибинъ, Ап. М. Васнецовъ, бар. Н. Н. Врангель, архит. Ѳ. Ѳ. Горностаевъ, С. П. Дягилевъ, академикъ Н. П. Кондаковъ, С. К. Маковскій, проф. Г. Г. Павлуцкій, архит. В. А. Покровскій, Н. К. Рерихъ, прив.-доц. Н. И. Романовъ, проф. М. И. Ростовцевъ, прив.-доц. А. А. Спицынъ, свящ. Н. А. Скворцовъ, проф. архит. В. В. Сусловъ, В. К. Трутовскій, проф. А. И. Успенскій, проф. Б. В. Фармаковскій, архит. И. А. Фоминъ, архит. А. В. Щусевъ и др.

Томъ
VI

(ЖИВОПИСЬ)

МОСКВА 1909
ИЗДАНІЕ І. КНЕБЕЛЬ

ИСТОРІЯ

ЖИВОПИСИ

Томъ

I

ДО-ПЕТРОВСКАЯ ЭПОХА

ИЗДАНІЕ
І. КНЕБЕЛЬ

Товарищество
Р. Голике и А. Вильборгъ
С.-Петербургъ

Русская живопись до средины XVII вѣка

Очеркъ П. Муратова

I.

ВВЕДЕНІЕ ВЪ ИСТОРІЮ ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ЖИВОПИСИ.

Древне-русская живопись ни разу не была предметомъ изслѣдованія, которое охватывало бы все ея развитіе и въ которомъ художественное существо ея было бы опредѣленно выдвинуто на первое мѣсто. Изъ всѣхъ искусствъ, какими занималась художественная исторія, включая сюда искусства дальняго Востока и древней Америки, это искусство остается менѣе всего извѣстнымъ и оцѣненнымъ. Со временъ Гёте [1], обращавшаго къ русскимъ властямъ и ученымъ тщетные вопросы, знаніе древне-русской живописи на Западѣ удивительно мало подвинулось впередъ. Ни одинъ изъ западно-европейскихъ музеевъ еще не включилъ ее въ свой кругъ систематическаго собиранія. Она остается самымъ смутнымъ мѣстомъ даже въ трудахъ наиболѣе видныхъ современныхъ ученыхъ, занятыхъ изслѣдованіемъ искусства Византіи,—Диля, Милле, Дальтона, Стржиговскаго. Европа все еще стоитъ на порогѣ открытія этого совершенно новаго для нея искусства, наканунѣ настой-

[1] Гёте выразилъ желаніе получить свѣдѣнія о Суздальской иконописи. Великая герцогиня Саксенъ-Веймарская, Марія Павловна, къ которой и обратился Гёте съ своимъ вопросомъ, поручила тогдашнему министру внутреннихъ дѣлъ О. П. Козодавлеву собрать историческія свѣдѣнія о Суздальскомъ иконописномъ художествѣ. Министръ обратился въ свою очередь къ Владимірскому губернатору А. Н. Супонову и исторіографу Карамзину. Супоновъ сообщилъ, что въ Суздалѣ иконописцевъ нѣтъ, а что иконописью занимаются жители селеній Холуя, Палехи, Мстеры... Карамзинъ же сообщилъ свой отвѣтъ въ краткихъ общихъ чертахъ, заключивъ его слѣдующими словами: «отвѣчаю кратко, чтобы не сказать ничего лишняго. Въ матеріалахъ нашей исторіи не нахожу никакихъ дальнѣйшихъ объясненій на сей предметъ» ...и отослалъ за справками въ Академію Художествъ: «такъ какъ не вмѣшиваюсь въ ученость искусствъ». Д. Ф. Кобеко. «О Суздальскомъ иконописаніи». Спб. 1896.

чиваго изученія и собиранія его памятниковъ, и, быть можетъ, даже наканунѣ всеобщаго увлеченія имъ, которое напомнитъ дни первыхъ восторговъ отъ «прерафаэлитовъ» Италіи.

Въ Россіи древняя живопись уже очень давно стала привлекать вниманіе ревностныхъ собирателей и любителей, цѣнившихъ въ ней, впрочемъ, не столько художественную, сколько историческую и религіозную святыню. Русская историко-художественная литература насчитываетъ за собой около семидесяти лѣтъ, начавшись въ дни Иванчина-Писарева и Сахарова [1]. Уже въ пятидесятыхъ годахъ появилась извѣстная книга Ровинскаго, которая такое долгое время была единственнымъ источникомъ всѣхъ сужденій объ иконописи. По примѣру предшественниковъ, Ровинскій собралъ и записалъ часть огромнаго опыта, накопленнаго въ старообрядческой средѣ, всегда умѣвшей беречь и любить древнія иконы, дополнивъ свои записи нѣсколькими лѣтописными данными. Разнообразныя свѣдѣнія и сказанія, передававшіяся изъ поколѣнія въ поколѣніе иконописцами и любителями, составляютъ наиболѣе цѣнную часть его книги, лишенной, однако, системы и общаго взгляда. Общую точку зрѣнія на русскую живопись до-Петровской эпохи едва ли не впервые попытался установить Буслаевъ. Одновременно съ этимъ началось систематическое изученіе и описаніе отдѣльныхъ памятниковъ, которое стало на научную почву въ концѣ прошлаго вѣка, благодаря трудамъ Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева, Н. В. Покровскаго и цѣлаго ряда другихъ изслѣдователей. Въ самое послѣднее время изученіе древне-русской живописи сдѣлало значительные успѣхи, вмѣстѣ съ новыми очень важными изслѣдованіями Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева вопросовъ ея происхожденія и вмѣстѣ съ опубликованіемъ ряда трудовъ о фрескахъ Новгородскихъ церквей и Ѳерапонтова монастыря *стр. 7*, имѣющихъ чрезвычайно существенное значеніе для всей русской художественной исторіи.

Уже изъ этого краткаго обзора явствуетъ большой объемъ матеріаловъ, собранныхъ русскими писателями и учеными. Прежде разысканія новыхъ памятниковъ, задачей всякаго новаго изслѣдованія древне-русской живописи является пересмотръ этого наличнаго матеріала подъ опредѣленнымъ художественнымъ угломъ зрѣнія. Согласно съ общей мыслью «Исторіи русскаго искусства», въ древне-русской живописи насъ болѣе всего интересуетъ ея эстетическая сторона. На второй планъ отходятъ связанныя съ ней черты религіозной, политической, литературной и бытовой исторіи народа. Тѣмъ болѣе необходимо твердо установить здѣсь такую точку зрѣнія, что въ большинствѣ предшествующихъ сочиненій преобладалъ совершенно иной взглядъ на произведенія старыхъ русскихъ художниковъ, который и отозвался

[1] Н. Иванчинъ-Писаревъ. «День въ Троицкой лаврѣ». М. 1840. Его же. «Утро въ Новоспасскомъ монастырѣ». М. 1841. И. Сахаровъ. «Изслѣдованія о русскомъ иконописаніи». Спб. 1849.

Поклоненіе волхвовъ. Фреска Ѳерапонтова монастыря.—1500 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго „Фрески Ѳерапонтова монастыря")

самымъ вреднымъ образомъ на правильности ихъ оцѣнки. Иконографія всегда поглощала большую часть вниманія русскихъ ученыхъ, какъ это видно, напримѣръ, въ извѣстной книгѣ Н. В. Покровскаго. Важность изученія иконографіи не подлежитъ, конечно, сомнѣнію, но почти всегда такое предпочтеніе иконографіи выте-

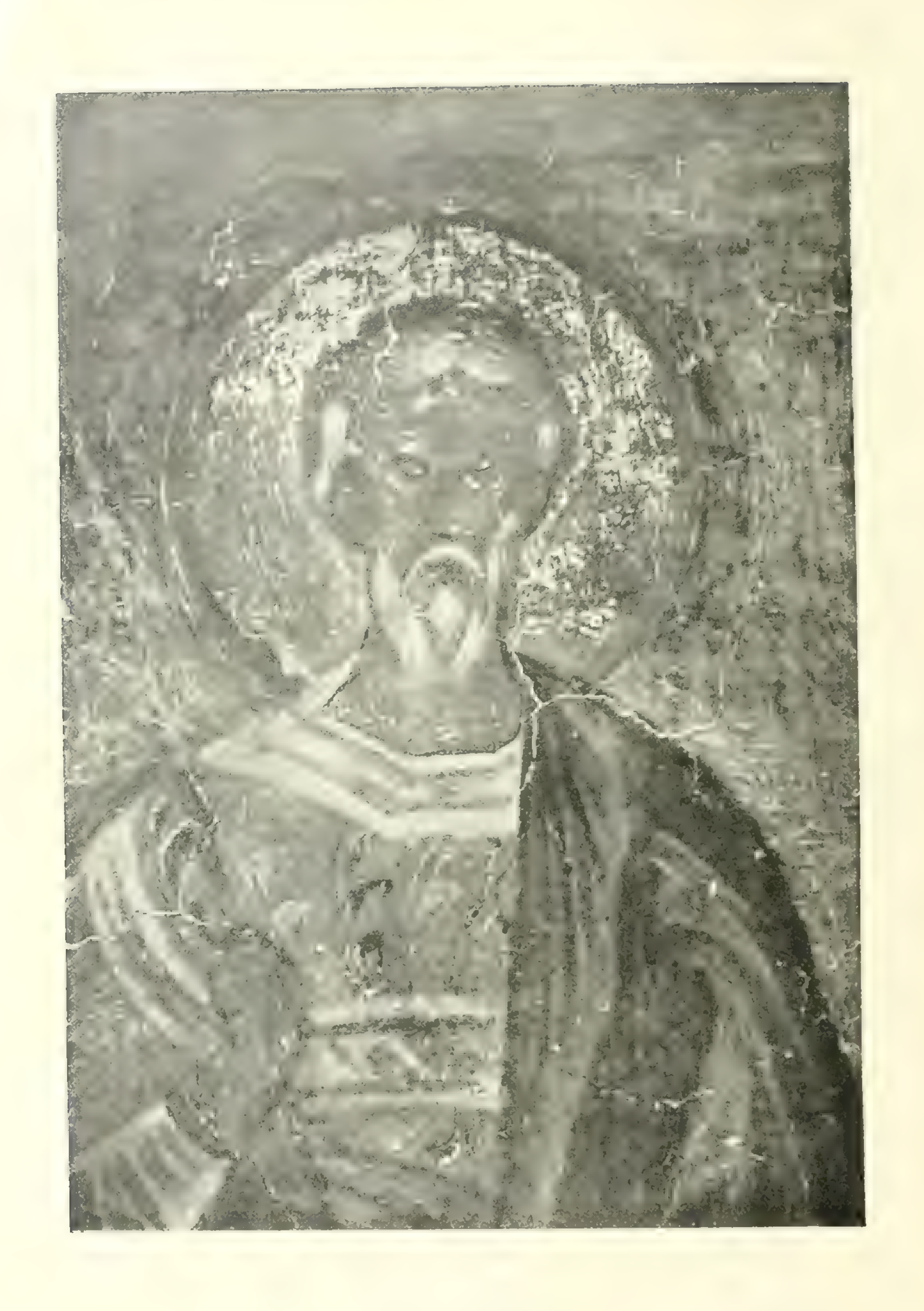
каетъ изъ заранѣе принятаго мнѣнія о «художественныхъ несовершенствахъ» русской иконописи. Большинство авторовъ, писавшихъ о нашей старинной живописи, слишкомъ спѣшило вслѣдъ за Буслаевымъ опредѣлить ее, какъ одно изъ проявленій коснѣнія древней Руси до 17-го столѣтія и въ литературномъ и вообще въ умственномъ отношеніи»[1]. На ряду съ этимъ постоянно замѣтно и желаніе выдѣлить старую русскую живопись изъ ряда всѣхъ другихъ искусствъ, изолировать ее отъ тѣхъ подходовъ, съ которыми естественно слѣдуетъ приближаться ко всякому художественному произведенію. Въ русскихъ лѣтописяхъ встрѣчаются противопоставленія терминовъ «иконопись» и «живопись», но эти противопоставленія, соотвѣтствующія буквальному значенію словъ, не идутъ далѣе противопоставленія искусства идеалистическаго искусству на основѣ реальности. Оба эти искусства, разумѣется, подходятъ подъ современное понятіе о живописи, и мы не различаемъ «иконописи» отъ «живописи» ни у Фра Анджелико, ни у Рафаэля. Терминъ «иконопись» сохраняетъ теперь лишь опредѣленный техническій смыслъ, такъ же какъ «фреска» и «миніатюра». Только считаясь съ господствующими мнѣніями и вкусами, такой собиратель и цѣнитель старинной русской живописи, какъ Н. П. Лихачевъ, могъ заявить: «Надо сговориться прежде всего, что оцѣнка иконъ въ отношеніи мастерства и историческаго значенія, какъ памятниковъ искусства, не можетъ быть основана на обычныхъ принципахъ оцѣнки современной живописи»[2]. Едва ли надо прибавлять къ этому, что подъ «обычными принципами» слѣдовало бы разумѣть лишь эстетику толпы, и что подлинныя начала художественной оцѣнки въ равной мѣрѣ приложимы и къ произведеніямъ искусства современнаго, и къ искусству античному, и къ искусству Возрожденія, и къ памятникамъ древне-русской живописи.

Эти памятники распадаются на два главныхъ разряда: стѣнная живопись и иконы на деревѣ. Очень важными, но пока вспомогательными памятниками являются миніатюры рукописей и церковное шитье. *Стр. 9.* Значеніе иллюстрацій въ датированныхъ рукописяхъ для исторіи иконописи уже было указано въ обстоятельной работѣ проф. В. Н. Щепкина[3]. Церковное шитье, въ очень многихъ случаяхъ датированное весьма точно, еще ожидаетъ своего внимательнаго изслѣдователя. Относительное значеніе фресокъ опредѣляется ихъ большей въ сравненіи съ иконами датированностью. Къ величайшему сожалѣнію древне-русскія фрески, подлежащія пока изученію, немногочисленны и плохо сохранны. Значительная часть ихъ искажена неудачными реставраціями. Вмѣстѣ съ тѣмъ не подлежитъ сомнѣнію обиліе въ Россіи стѣнныхъ росписей 14-го, 15-го и 16-го вѣка, которыя пока ускользаютъ

[1] Ѳ. И. Буслаевъ. «Общія понятія о русской иконописи». Сборникъ Общества древне-русскаго искусства на 1866 годъ, стр. 18. [2] Н. П. Лихачевъ. «Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова». М. 1905. [3] В. Н. Щепкинъ. «Новгородская школа иконописи по даннымъ миніатюры». Труды XI Археологическаго съѣзда. 1899, т. II.

Св. Ярославскіе князья Θеодоръ, Давидъ и Константинъ.

Шитье 16-го вѣка. (Румянцовскій музей въ Москвѣ).



Св. Θеодоръ.

Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

отъ вниманія историковъ, находясь въ глухихъ и трудно доступныхъ мѣстностяхъ, или скрываясь подъ слоями позднѣйшей ремесленной живописи. Работа по открытію и освобожденію древнихъ росписей началась лишь въ самое послѣднее время. Фрески церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ *стр. 10, 11* достаточно ясно указываютъ

Ангелъ.

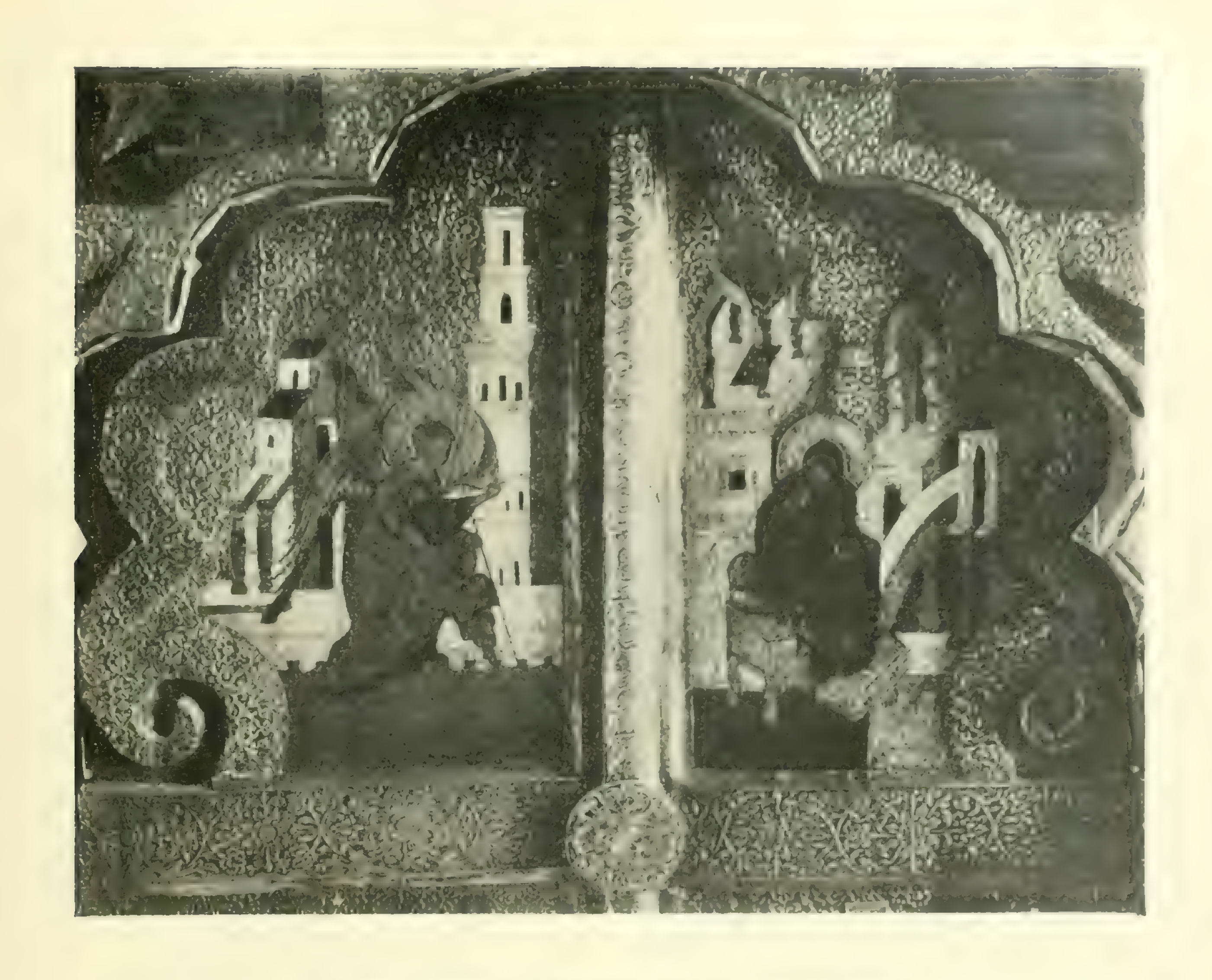
Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ. — Около 1370 г.

на важность этого дѣла. Можно съ увѣренностью сказать, что успѣшное изученіе русской живописи зависитъ прежде всего отъ освобожденія другихъ подлинныхъ стѣнныхъ росписей въ томъ же Новгородѣ и во многихъ древнихъ монастыряхъ и соборахъ [1].

[1] Въ настоящее время уже приступлено къ открытію прежнихъ стѣнныхъ росписей Московскаго Успенскаго собора и древнихъ фресокъ Новгородской церкви Спаса-Преображенія на Торговой сторонѣ, расписанной Θеофаномъ Грекомъ (14 вѣкъ). Въ дополненіе къ недавно опубликованнымъ фрескамъ Діонисія (1500 г. въ Θерапонтовѣ монастырѣ, близъ города Кириллова Новгородской губерніи, было бы чрезвычайно важно открыть фрески того же превосходнаго мастера, сохранившіяся въ Боровскомъ Пафнутіевскомъ монастырѣ. Не меньшую важность имѣло бы и тщательное обслѣдованіе стѣнъ Троице-Сергіевой лавры и Андроніева монастыря въ Москвѣ, служившихъ такое долгое время мѣстомъ жительства великаго русскаго художника конца 14-го, начала 15-го вѣка, Андрея Рублева.

Въ противоположность памятникамъ стѣнописи, памятники иконописи чрезвычайно многочисленны. Русскія церкви, дома русскихъ людей полны иконами самыхъ разнообразныхъ эпохъ и достоинствъ. Отдѣляя въ сторону иконы ремесленныя и недавнія, мы все же окажемся передъ очень большимъ количествомъ памятниковъ, имѣющихъ болѣе или менѣе близкое касательство къ искусству. Кажущаяся многочисленность иконъ сама по себѣ является затрудненіемъ. Къ этому затрудненію прибавляется другое, еще болѣе важное. Огромное большинство старинныхъ иконъ, находящихся въ православныхъ церквахъ, закрыто ризами и сплошными окладами по заслуживающему всякаго сожалѣнія обычаю, возникшему въ концѣ 17-го вѣка и окончательно укоренившемуся въ 18-мъ вѣкѣ. Иконы, свободныя отъ ризъ или сохранившія только оклады изъ старинной и превосходной басмы *стр. 13*,— рѣдки въ православныхъ церквахъ. Но и въ этихъ рѣдкихъ случаяхъ икона почти никогда не доходитъ до насъ въ своемъ первоначальномъ видѣ. Если она даже не была тронута позднѣйшей рукой, то и тогда ея верхній лакъ, «олифа», потемнѣлъ настолько, что совершенно скрылъ одно изъ лучшихъ ея качествъ,—колоритъ. Но и такихъ иконъ сравнительно очень мало. Всѣ остальныя записаны и переписаны до неузнаваемости, часто по нѣскольку разъ и притомъ весьма грубо. Нужна продолжительная и искусная работа опытнаго мастера, чтобы освободить драгоцѣнную древнюю живопись отъ покрывающихъ ее слоевъ живописи позднѣйшаго ремесленнаго производства. Великолѣпные цвѣта новгородскихъ иконъ 14-го и 15-го вѣка, отличающіеся по истинѣ безпримѣрной силой и стойкостью, воскресаютъ тогда чудеснымъ образомъ изъ подъ слоевъ копоти, испорченнаго лака, дурныхъ и дешевыхъ красокъ. Пока же не продѣлана эта необходимѣйшая работа, не только православныя церкви Москвы, гдѣ все въ окладахъ, но даже и менѣе блистающія грубой позолотой церкви Новгорода не даютъ, за рѣдкими исключеніями, должнаго представленія о древне-русской живописи. Въ сѣверной Россіи нѣтъ, вѣроятно, человѣка, который сотни разъ въ своей жизни не стоялъ бы передъ старинной иконой. Но даже здѣсь лишь очень немногіе любители и собиратели имѣютъ понятіе о томъ, что такое старинная икона на самомъ дѣлѣ. Нѣтъ ничего болѣе ошибочнаго, напримѣръ, чѣмъ какъ разъ самое распространенное въ нашемъ обществѣ мнѣніе о «темныхъ» старинныхъ иконахъ. Въ надлежащихъ условіяхъ художественныя и древнія иконы можно видѣть лишь въ собраніяхъ любителей. Только эти расчищенныя и приведенныя въ первоначальный видъ иконы и могутъ служить предметомъ изслѣдованія. Весь прочій матеріалъ надо, во избѣжаніе ошибокъ, оставить пока въ сторонѣ.

Драгоцѣнными хранилищами памятниковъ древне-русской живописи являются поэтому Музей Александра III въ Петербургѣ, небольшое количественно собраніе



Благовѣщеніе. Новгородской школы начала 16-го вѣка.
(Придѣлъ Входа Господня въ Іерусалимъ, въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ.)

иконъ при Третьяковской галереѣ въ Москвѣ и замѣчательныя частныя собранія— И. С. Остроухова, Н. П. Лихачева, С. П. Рябушинскаго, Е. Е. Егорова и нѣкоторыхъ другихъ лицъ, указанія на которыхъ читатель встрѣтитъ попутно. Собраніями опытнѣйшихъ цѣнителей и бережливѣйшихъ хранителей являются въ сущности старообрядческіе храмы Москвы, — церкви на Рогожскомъ и Преображенскомъ кладбищахъ, церковь Успенія у Покровской заставы и церкви Никольскаго единовѣрческаго монастыря. Храмы эти можно назвать несравненными музеями древне-русской живописи, хранящими въ своихъ стѣнахъ произведенія высокаго искусства. *Стр. 15, 17.* Н. П. Лихачевъ справедливо отмѣтилъ, что «въ настоящее время мы видимъ въ рукахъ старообрядцевъ драгоцѣнный археологическій матеріалъ, заслуга

сохраненія котораго принадлежитъ всецѣло однимъ имъ»[1]. Впечатлѣніе глубокой цѣльности и тонкой красоты производитъ такая церковь, какъ храмъ Успенія у Покровской заставы, созданный незнающимъ усталости усердіемъ, незнающей ошибокъ любовью къ старинѣ. Здѣсь нѣтъ ни одной ризы, никакихъ украшеній, кромѣ басмы, подобранной по старымъ узорамъ, вокругъ иконъ, сверкающихъ своимъ первоначальнымъ цвѣтомъ. Образованное русское общество проявляетъ свою близорукость тѣмъ, что не имѣетъ никакого представленія объ этомъ крупномъ дѣлѣ подлинной національной культуры. Господствующая же церковь положительно обязана увидѣть здѣсь краснорѣчивѣйшій примѣръ того, чѣмъ должно быть истинное украшеніе храма.

Изъ числа памятниковъ, доступныхъ изученію, изслѣдователю древней русской живописи предстоитъ сдѣлать выборъ. Его положеніе оказывается не слишкомъ легкимъ передъ матеріаломъ, не дающимъ ему почти ничего для естественной классификаціи по художникамъ, школамъ, годамъ написанія и мѣстностямъ. Изслѣдователи русской иконописи недаромъ часто уподобляютъ свою тему «дремучему» или «темному» лѣсу[2]. Положеніе русскаго художественнаго историка, однако, нельзя признать уже совсѣмъ исключительнымъ по своей трудности. Оно во всякомъ случаѣ легче, чѣмъ положеніе, напримѣръ, изслѣдователя индо-персидскихъ миніатюръ, и представляетъ большія черты сходства съ положеніемъ историка древне-греческой скульптуры. Скудость документальныхъ данныхъ, почти полное отсутствіе подписныхъ работъ, легенды объ индивидуальныхъ мастерахъ, взамѣнъ твердо установленныхъ фактовъ, большое значеніе школъ, сильное распространеніе повтореній, весьма часто ремесленныхъ,—все роднитъ между собой эти два искусства, два національно-религіозныхъ творчества. Родство, конечно, чисто методологическое и, можетъ быть, поэтому опытъ науки объ античной скульптурѣ скорѣе всего способенъ помочь выработкѣ метода науки о древне-русской живописи.

Примѣняя методъ старшей науки, русскій изслѣдователь долженъ прежде всего выдѣлить въ наличномъ матеріалѣ рядъ художественно однородныхъ группъ. Затѣмъ слѣдуетъ установить въ этихъ группахъ типическія для нихъ произведенія, на основаніи того принципа, что типъ опредѣляется высшимъ развитіемъ художественныхъ чертъ, свойственныхъ именно этой группѣ. Цѣнность произведенія тогда будетъ указана его мѣстомъ въ своей группѣ, а не сравненіемъ съ произведеніями другихъ группъ. Примѣненіе сравнительнаго метода возможно лишь отъ большей однородности къ меньшей. Сравнивать между собой можно памятники одной группы или двѣ группы цѣликомъ, но никакъ не изолированные памятники, находящіеся въ различныхъ группахъ. Такъ, лишь къ недоразумѣніямъ можетъ

[1] Н. П. Лихачевъ. «Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова». М. 1905. [2] В. Т. Георгіевскій. «Фрески Ферапонтова монастыря». Спб. 1911. Предисловіе.

Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Храмъ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ).

привести сравненіе отдѣльныхъ иконъ русскихъ и итало-греческихъ. Сопоставленіе преимуществъ и недостатковъ такихъ отдѣльныхъ иконъ едва ли можетъ привести къ плодотворнымъ результатамъ. Только сравненіе типическихъ чертъ всей группы памятниковъ русскихъ съ типическими чертами всѣхъ памятниковъ итало-греческихъ можетъ указать относительную цѣнность этихъ двухъ искусствъ. Намъ можетъ показаться иногда болѣе привлекательнымъ заимствованный у живописи кватроченто пейзажъ итало-греческой иконы 15-го вѣка *стр. 18*, если сравнить его съ условнымъ архитектурнымъ пейзажемъ русской иконы того же времени. *Стр. 19*. Но, изслѣдуя всю группу памятниковъ, мы убѣдимся, что именно этотъ привлекательный пейзажъ является однимъ изъ признаковъ безстильности и провинціальности итало-греческой живописи 15-го вѣка, тогда какъ архитектурный пейзажъ русской иконы служитъ свидѣтельствомъ ея чистаго и строгаго стиля. Подобными же примѣрами можно было бы объяснить то непониманіе высокихъ художественныхъ качествъ Новгородской школы 14—15-го вѣка, которое было проявлено почти всѣми русскими изслѣдователями. Они судили о древней русской живописи, имѣя всегда передъ глазами высшіе типы совершенно иной художественной группы,—живописи современной академической или хотя бы живописи европейскаго Возрожденія. Высшимъ моментомъ въ русской иконописи имъ казалась поэтому наиболѣе затронутая западными вліяніями московская царская школа конца 17-го вѣка[1]. При такомъ взглядѣ предполагалось, что русская иконопись впервые осуществила именно въ эту эпоху свои лучшія стремленія, на достиженіе которыхъ раньше у нея не было силъ и способностей. На самомъ дѣлѣ, у болѣе древнихъ группъ и школъ русской живописи были совершенно иныя художественныя стремленія и задачи, которыя и были выполнены ими въ свое время самымъ блестящимъ образомъ.

Опредѣленіе художественно однородныхъ группъ совершается при помощи стилистическаго изслѣдованія. Стилистическій анализъ направляется главнѣйшими элементами художественнаго выраженія и наиболѣе важными элементами формы. Для *выраженія* древне-русской живописи особенно существенное значеніе имѣютъ такіе признаки, какъ типы лицъ, темпъ движенія, относительная роль «главнаго» и частностей, къ которымъ могутъ быть отнесены одежды, вводные предметы, архитектура и пейзажъ. Еще болѣе важны для стилистическаго изслѣдованія признаки *формы*. Каждое искусство говоритъ на своемъ языкѣ, но въ образованіи каждаго такого формальнаго языка участвуютъ тѣ же основные элементы художественной рѣчи,—линія, объемъ, композиція и колоритъ. Мы различаемъ мелочную линію отъ широкой, прерывистую отъ плавной, ломающуюся отъ круглящейся, случайную

[1] Н. Покровскій. Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства», 2-е изданіе. Спб. 1900, стр. 389.

Соборъ Іоанна Предтечи.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Храмъ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ).

Рождество Христово. Итало-греческая икона 15-го вѣка. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.)

Св. мученики Флоръ и Лавръ.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ.

отъ закономѣрно-ритмической, каллиграфическую отъ выражающей объемъ. О пониманіи художникомъ объема будетъ свидѣтельствовать его трактовка тѣла, лицъ, складокъ одежды. Перспектива и чувство пространства будутъ выражены имъ въ архитектурныхъ и пейзажныхъ фонахъ. Степень вниманія къ законамъ композиціи сама уже является весьма важнымъ формальнымъ признакомъ. Но, даже и при равномъ признаніи важности этихъ законовъ, мы встрѣтимся съ очень разнообразнымъ ихъ истолкованіемъ въ различныхъ художественныхъ группахъ. Простота и сложность композиціи цѣнятся одинаково разными школами, въ разныя времена. Въ одну эпоху такъ же настойчиво стремятся къ разрѣженности изображеній, какъ въ другую къ ихъ тѣснотѣ. И мы такъ же часто встрѣчаемся съ заботой связать между собой всѣ фигуры, какъ и изолировать ихъ. Не меньшую отчетливость формальныхъ задачъ представляетъ почти всегда колоритъ,—выборъ тоновъ, ихъ абсолютная сила, ихъ отношенія между собой.

Кратко перечисленные здѣсь элементы стилистическаго анализа, примѣнимаго ко всякому вообще искусству, должны быть противопоставлены тѣмъ примѣтамъ, ошибкамъ и оттѣнкамъ манеры, которыми до сихъ поръ часто руководились изслѣдователи иконописи при опредѣленіи ея школъ и эпохъ. Многія наблюденія ихъ, конечно, весьма цѣнны и вѣрны, и многія ихъ примѣты и подмѣченные ими пріемы совпадаютъ съ существенными чертами стиля. Но далеко не всякая особенность живописной манеры можетъ быть названа стилистическимъ признакомъ. Она становится имъ лишь тогда, когда опредѣляетъ высшій типъ данной художественной группы. В. Т. Георгіевскимъ[1], напримѣръ, были замѣчены разноцвѣтные медальоны съ изображеніями святыхъ во фрескахъ Ѳерапонтова монастыря, на основаніи которыхъ онъ и сближаетъ эту роспись съ росписями сербскихъ церквей 14-го столѣтія. Эти разноцвѣтные медальоны нисколько, однако, не опредѣляютъ высшаго качественнаго достиженія Ѳерапонтовской росписи и потому не являются признаками ея стиля. Напротивъ того, академикъ Н. П. Кондаковъ, внимательно разбирая вопросъ о «пробѣлѣ»[2], затрогиваетъ весьма существенную формальную черту Новгородской школы — грамматику, по правиламъ которой она выражала объемъ драпировокъ и отношеніе свѣта къ тѣни. Такихъ примѣровъ можно было бы привести еще очень много, и слѣдовало бы пересмотрѣть съ этой точки зрѣнія всю обычную терминологію иконописцевъ и любителей, впервые вошедшую въ литературу вмѣстѣ съ Ровинскимъ. Распредѣленіе различныхъ иконописныхъ школъ по примѣтѣ свѣтлаго и темнаго «вохренія»[3] потому такъ неясно у Ровинскаго, что

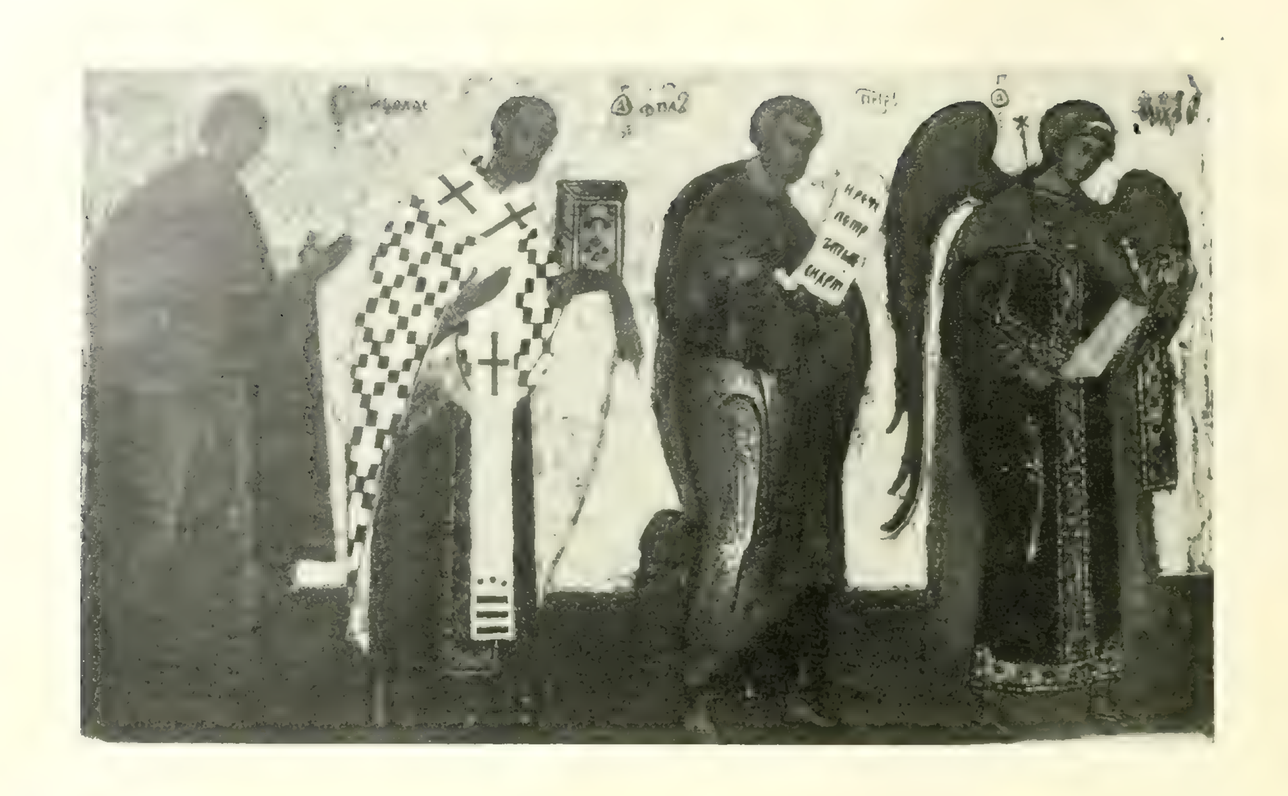
[1] В. Т. Георгіевскій. «Фрески Ѳерапонтова монастыря». Спб., стр. 52 и далѣе. [2] Н. П. Кондаковъ. «Иконографія Богоматери». Спб. 1911, стр. 94 и далѣе. [3] Д. А. Ровинскій. «Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца 17-го вѣка». Спб. 1903, стр. 21—24.

«Деисусъ».
Новгородской школы 16-го вѣка. (Третьяковская галерея).

эта примѣта не можетъ быть отнесена къ стилистическимъ признакамъ. Свѣтлый и темный цвѣтъ лицъ никогда не можетъ быть изолированъ отъ другихъ цвѣтовъ, составляющихъ икону. Если эти цвѣта мѣняются въ зависимости отъ свѣтлаго и темнаго вохренія ликовъ, то тогда на принадлежность къ особенной группѣ произведеній укажетъ болѣе опредѣленно общій колоритъ иконы. Если же такой зависимости нѣтъ, то примѣта «вохренія» должна быть отнесена къ случайнымъ примѣтамъ. «Вохреніе» вошло и въ число признаковъ для опредѣленія иконъ, указанныхъ Н. П. Лихачевымъ [1]. Подвергнувъ критикѣ этотъ признакъ, мы безъ возраженій можемъ принять остальные три—типы лицъ, упомянутый уже «пробѣлъ» одеждъ и въ особенности рисунокъ горъ въ ландшафтѣ, какъ тѣсно связанные съ существенными чертами стиля. Приведенный выше краткій обзоръ элементовъ стилистическаго анализа открываетъ возможность прибавить къ этимъ признакамъ многіе другіе, не менѣе ихъ важные.

Съ помощью кратко намѣченныхъ здѣсь пріемовъ стилистическаго анализа можно выдѣлить въ древне-русской живописи рядъ однородныхъ группъ и въ

[1] Н. П. Лихачевъ. «Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова». М. 1905.



«Чинъ».

Новгородской школы 16-го вѣка. (Третьяковская галерея).

каждой изъ такихъ группъ опредѣлить ея высшій типъ, ея художественную характеристику. Возможна, однако, такая характеристика, которая окажется пригодной для всѣхъ главныхъ группъ древне-русской живописи. Возможно образованіе такого болѣе общаго понятія, какъ древне-русская живопись, взятая въ цѣломъ. Историческому обозрѣнію отдѣльныхъ періодовъ и школъ этого искусства не лишнимъ будетъ предпослать такую общую его характеристику, основанную на выводахъ стилистическаго изслѣдованія.

Начиная съ темы, мы встрѣтимъ утвердившееся мнѣніе о несвободѣ стараго русскаго художника въ выборѣ темы и о крайней ограниченности того круга, въ которомъ должна была протекать его дѣятельность. Не подлежитъ, конечно, сомнѣнію, что эта дѣятельность была строго ограничена и урегулирована церковной традиціей. Слѣдуетъ помнить, однако, что въ предѣлахъ очерченнаго ею круга сама эта традиція давала достаточно большое разнообразіе, предлагая художнику чрезвычайное обиліе темъ. Иконографія древняго русскаго искусства весьма богата и, во всякомъ случаѣ, не менѣе богата, чѣмъ иконографія древне-греческой скульптуры, относившейся къ культу. Повтореніе многихъ сюжетовъ въ античныхъ ста-

«*Чинъ*».
Новгородской школы 16-го вѣка. (Третьяковская галерея).

туяхъ и рельефахъ лучшей поры никому не кажется условіемъ, роковымъ образомъ стѣснительнымъ для художественнаго творчества. Нѣтъ нужды преувеличивать и стѣснительность обязательной иконографіи въ древне-русской живописи. Ея канонъ ограничивалъ творчество, но не убивалъ его. Въ русскомъ искусствѣ, такъ же какъ и во всякомъ иномъ, слѣдуетъ различать тему иллюстративную отъ темы художественной. Художникъ можетъ принять извнѣ данную иллюстративную тему и остаться свободнымъ въ своемъ воспріятіи ея какъ темы художественной. Въ предѣлахъ одного и того же иллюстративнаго заданія онъ можетъ найти чрезвычайно большое разнообразіе художественныхъ мотивовъ. Нѣкоторыя темы будутъ особенно привлекать его скрытыми въ нихъ художественными возможностями. Многими изслѣдователями уже были указаны особенности русской иконографіи, вызванныя національными, психическими и бытовыми чертами русскаго народа. Здѣсь слѣдуетъ указать еще на тѣ особенности русской иконографіи, которыя выражаютъ, какъ умѣли цѣнить русскіе художники эстетическую тему, просвѣчивающую сквозь тему религіозно-литературную. Русской живописью, напримѣръ, доведена до высокаго совершенства величественная и прекрасная тема «Деисуса»

Богоматерь съ двумя Ангелами. (Фрагментъ «Страшнаго Суда»).
Новгородской школы конца 15-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

съ «чиномъ»[1]. *Стр. 21, 22, 23.* Вокругъ этой темы создался изумительно стройный и мо-

[1] **Деисусъ** (δέησις)—**моленіе, является изображеніемъ Христа между Богоматерью и Іоанномъ Предтечей,** находящимися въ молитвенномъ предстояніи. По Айналову и **Рѣдину («Кіево-Софійскій соборъ». Спб. 1889) это** изображеніе встрѣчается въ византійскомъ искусствѣ, **начиная съ 10-го вѣка. Н. П. Кондаковъ относитъ его** происхожденіе къ придворной византійской **церемоніи 9-го вѣка, въ которой особое пѣснопѣніе бывало обращаемо къ спящему на тронѣ императору съ двумя стоявшими по сторонамъ его чиновниками. Другіе ученые** видятъ въ Деисусѣ развитіе болѣе древней **композиціи Traditio Legis, изображающей Христа, стоящаго** между апостолами Петромъ и Павломъ и **вручающаго одному изъ нихъ свитокъ или книгу писанія. Какъ бы то**

Архангелъ Михаилъ. Новгородской школы.—Около 1350 г.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

гучій художественный организмъ русскаго иконостаса. Другимъ проявленіемъ подобнаго же высокаго художественнаго сознанія является исключительное значеніе, которое пріобрѣли въ древне-русской живописи фигуры крылатыхъ ангеловъ[1]. *Стр. 24, 25, 27, 29.*

Свою способность быть безконечно разнообразнымъ въ предѣлахъ одного и того же иллюстративнаго заданія русскій художникъ доказалъ на дѣлѣ, какъ мы это, напримѣръ, видимъ въ двухъ композиціяхъ «Собора Михаила Архангела», тождественныхъ по сюжету и въ то же время столь мало напоминающихъ одна другую. *Стр. 30 31.* Любители и собиратели русской иконописи почти никогда не встрѣчаютъ иконъ совершенно во всемъ между собой тождественныхъ. Поэтому намъ кажется преувеличеннымъ то значеніе, которое нѣкоторые писатели придаютъ «подлинникамъ»[2]. Существованіе подлинниковъ, то есть необходимыхъ справочныхъ книгъ и руководствъ объясняется достаточно, какъ обширнымъ развѣтвленіемъ православной иконографіи, такъ и постояннымъ существованіемъ ремесла иконописи, питавшагося отъ искусства иконописи. Подлинники были необходимы для ремесленниковъ и полезны для художниковъ; что они были необходимы для художниковъ, этого мы не имѣемъ права сказать. Приведенная у Д. А. Ровинскаго схема написанія иконы нѣсколькими лицами[3], дѣлившими трудъ на нѣсколько спеціальностей, наблюдена въ практикѣ иконописныхъ мастерскихъ 18—19-го вѣка. Нѣтъ основаній думать, что эта практика восходитъ къ временамъ болѣе раннимъ, чѣмъ 17-й вѣкъ. То же самое можно сказать о получившемъ такое широкое распространеніе терминѣ «переводъ»[4].—терминѣ, взятомъ изъ обихода поздней ремесленной

ни было, Деисусъ сдѣлался одной изъ самыхъ излюбленныхъ темъ русской иконографіи и искусства. Онъ составляетъ непремѣнную принадлежность каждаго русскаго храма, изображаясь въ иконостасѣ непосредственно надъ царскими вратами и сопровождаясь составляющими «Чинъ» изображеніями архангеловъ, апостоловъ, святителей и мучениковъ. [1] Ни одно искусство не цѣнило такъ, какъ русское, красоту линій и силуэта, которую давали возможность осуществлять крылатыя фигуры. Крылатые архангелы всегда были украшеніемъ русскаго храма, очень замѣтно выдѣляясь на иконостасѣ, на боковыхъ вратахъ, на стѣнѣ по сторонамъ входа въ церковь (ангелы вписующіе имена входящихъ въ храмъ и исходящихъ). Имъ русская иконопись обязана только ей одной присущей красотой такихъ композицій, какъ Вознесеніе, Соборъ Архангела Михаила, Крещеніе, О Тебѣ радуется и проч. Примѣръ того, какъ умѣли русскіе художники украшать свои композиціи иногда даже совсѣмъ необязательными по канону фигурами архангеловъ, представляетъ превосходная икона «Сошествіе въ адъ» въ придѣлѣ зимняго храма Рогожскаго кладбища въ Москвѣ. Крыло ангела весьма изобрѣтательно заканчиваетъ композицію въ иконѣ «Видѣніе Евлогія», принадлежащей Н. П. Лихачеву. [2] Въ обширномъ смыслѣ слова подлинникомъ можно назвать всякое изображеніе, которымъ пользуется художникъ или иконописецъ въ своей практикѣ... Но въ строгомъ смыслѣ слова лицевыми иконописными подлинниками называются сборники изображеній, изготовленные спеціально для иконописной практики». Н. Покровскій. «Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства». 2-е изданіе, Спб. 1900, стр. 439. До насъ не дошло, однако, лицевыхъ подлинниковъ, достовѣрно болѣе древнихъ, чѣмъ «Строгановскій» и «Сійскій», относящихся къ 17-му в. Подлинники описательные восходятъ къ 16-му вѣку. Значеніе этихъ краткихъ справочниковъ для современнаго имъ искусства не могло быть большимъ и, разумѣется, неизмѣримо важнѣе были передававшіяся отъ учителя ученику и отъ мастера подмастерью неписанныя традиціи. [3] Д. А. Ровинскій. Op. cit., p. 65—72. [4] «На иконную доску, которая выклеена, вылевкашена и выглажена хвощомъ, переводится рисунокъ. Такъ какъ въ иконописной мастерской по большей части переписывается одно и то же, то сниманіе «переводовъ» или рисунковъ съ готоваго образца (оригинала) составляетъ не малое искусство». Д. А. Ровинскій. Op. cit., p. 62. Наблюденіе Д. А. Ровинскаго, сдѣланное въ современной ему иконописной мастерской, едва ли можетъ быть распространено на иконопись 14—16-го вѣка. Терминъ «переводъ»,

«*Видѣніе Евлогія*». Новгородской школы начала 16-го вѣка. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

иконописи, дѣйствительно почти всегда пользовавшейся переведенными рисунками съ болѣе древнихъ и цѣнныхъ иконъ. Нѣтъ никакихъ данныхъ, которыя указывали бы, что русскіе художники лучшей поры, то есть 14—16-го вѣка прибѣгали къ такимъ переводамъ. Какъ сказано выше, среди иконъ этого періода нельзя встрѣтить двухъ одинаковыхъ.

Ограниченіе русскаго художника опредѣленнымъ, хотя и весьма большимъ выборомъ темъ имѣло свою очень хорошую сторону. Оно естественнымъ образомъ заставляло его сосредоточить весь свой талантъ на стилистическомъ существѣ живописи. Оно, такъ сказать, повышало его стилистическую энергію. По чувству стиля русская живопись занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду другихъ искусствъ. Въ каждой изъ его группъ, на ряду съ высшими достиженіями, есть плохія и посредственныя вещи, стоящія на границѣ ремесленнаго. Но заслуживаетъ глубокаго удивленія то обстоятельство, что даже эти плохія и посредственныя вещи не выходятъ изъ общаго стиля всей группы. Такой стилистической твердости мы не встрѣтимъ не только въ современномъ искусствѣ, но даже и въ искусствѣ Возрожденія. Чувство стиля въ древне-русской живописи выражается преобладаніемъ въ ней элементовъ формальныхъ надъ элементами содержанія. Отношеніе стариннаго русскаго художника къ своей темѣ часто кажется намъ недостаточно индивидуализированнымъ. На самомъ дѣлѣ индивидуализація не исключена изъ возможностей этого искусства, но она проведена гораздо тоньше, чѣмъ въ другихъ искусствахъ, и потому часто ускользаетъ отъ поверхностнаго вниманія и неизощреннаго глаза. Русскій художникъ вкладывалъ весь объемъ своей души въ формальную трактовку темы, умѣя быть глубоко индивидуальнымъ въ своей композиціи, въ своемъ цвѣтѣ, въ своей линіи. Имперсональнымъ, эпическимъ искусствомъ поэтому можно считать древне-русскую живопись только въ томъ смыслѣ, въ какомъ, напримѣръ, Беренсонъ прилагаетъ этотъ терминъ къ живописи Пьеро делла Франческа [1], противопоставляя ее живописи эмоціональной, драматической. Эмоція почти никогда не выражается русской фреской или иконой. Драматичность умалила бы тор-

примѣняемый еще и теперь любителями даже въ приложеніи къ иконамъ новгородской школы, надо понимать, конечно, условно. Слѣдовало бы разъ навсегда замѣнить его болѣе соотвѣтствующимъ истинѣ терминомъ — композиція. [1] По поводу Пьеро делла Франческа Б. Беренсонъ (Bernhard Berenson. The Central italian painters of the Renaissance стр. 71) пишетъ: «Если данное положеніе въ жизни, если нѣкій пейзажъ производитъ впечатлѣніе на художника, что долженъ сдѣлать онъ, чтобы заставить насъ испытать это впечатлѣніе такъ, какъ онъ самъ испыталъ его? Одного онъ во всякомъ случаѣ не долженъ дѣлать, а именно не долженъ изображать испытаннаго имъ чувства. Оно можетъ быть интереснымъ или не быть, можетъ быть или не быть художественнымъ, но оно во всякомъ случаѣ не можетъ совершить одной вещи—не можетъ произвести на насъ того же дѣйствія, какъ само данное положеніе въ жизни, самъ пейзажъ. Ибо чувство художника не есть само подлинное явленіе, но явленіе, въ лучшемъ случаѣ, отраженное въ личности художника. И это личное чувство, будучи чѣмъ то другимъ, непремѣнно должно произвести и другое впечатлѣніе. Художникъ долженъ поэтому тщательно избѣгать передачи своихъ личныхъ чувствъ». Отъ этого недостатка свободенъ, по мнѣнію Б. Беренсона такой «имперсональный» художникъ, какъ Пьеро делла Франческа, и не менѣе свободны отъ этого недостатка, прибавимъ мы, древніе русскіе мастера.

Шестодневъ. (Деталь). Новгородской школы конца 15-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

«*Соборъ Архангела Михаила*». Новгородской школы 16-го вѣка.
(Придѣлъ того же имени въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ).

«*Соборъ Архангела Михаила*». Новгородской школы 15-го вѣка. Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ.

жественный смыслъ святыни. Русскій художникъ никогда не осмѣливался усиливать дѣйствіе святыхъ изображеній прибавленіемъ къ нимъ своихъ собственныхъ чувствъ и душевныхъ движеній. Это уберегло почти до самаго конца русскую церковную живопись отъ вульгарнаго эмоціонализма—отъ экспрессіи, которая принесла столько вреда европейской живописи послѣ Рафаэля. Не драматизируя, русскій художникъ не былъ и повѣствователемъ. Въ житійныхъ Новгородскихъ иконахъ повѣствованіе еще мало пестритъ тему, еще охватывается однимъ взглядомъ. *Стр. 33, 34.* Оно выступаетъ на первое мѣсто въ русской живописи лишь въ эпоху ея относительнаго упадка, въ ярославскихъ росписяхъ 17-го вѣка.

По общему выраженію русская фреска и икона являютъ рѣдкій примѣръ искусства чистаго, имѣющаго весьма малую связь съ жизнью, питающагося изъ себя, живущаго и развивающагося въ собственныхъ традиціяхъ. Не только икона и фреска почти никогда не изображаютъ жизни, оставаясь воплощеніемъ религіозныхъ, поэтическихъ и чисто живописныхъ идей, но даже и въ томъ ряду идеалистическихъ искусствъ, въ которомъ онѣ занимаютъ мѣсто, русская икона и фреска исключительно мало затронуты вѣяніями дѣйствительной жизни. Какъ будетъ видно изъ дальнѣйшаго изложенія, это особенно приложимо къ иконописи и стѣнописи 14 –16-го вѣка. Съ большимъ трудомъ примѣнимо къ живописи этого періода столь распространенное мнѣніе объ «эпическомъ» и народномъ характерѣ русскаго творчества. Народное искусство едва ли когда бываетъ проникнуто такимъ чистымъ идеализмомъ и такимъ глубоко-сознательнымъ охраненіемъ стилистической традиціи. Едва ли народное искусство могло бы осуществить такую свободу отъ быта, отъ обиходной предметности, отъ вторженія въ дѣло художника окружающаго его «малаго міра». Ничего этого мы не встрѣчаемъ въ лучшихъ произведеніяхъ 14—16-го вѣка, пропитанныхъ насквозь какимъ то естественнымъ аристократизмомъ духа и формы. *Стр. 35.*

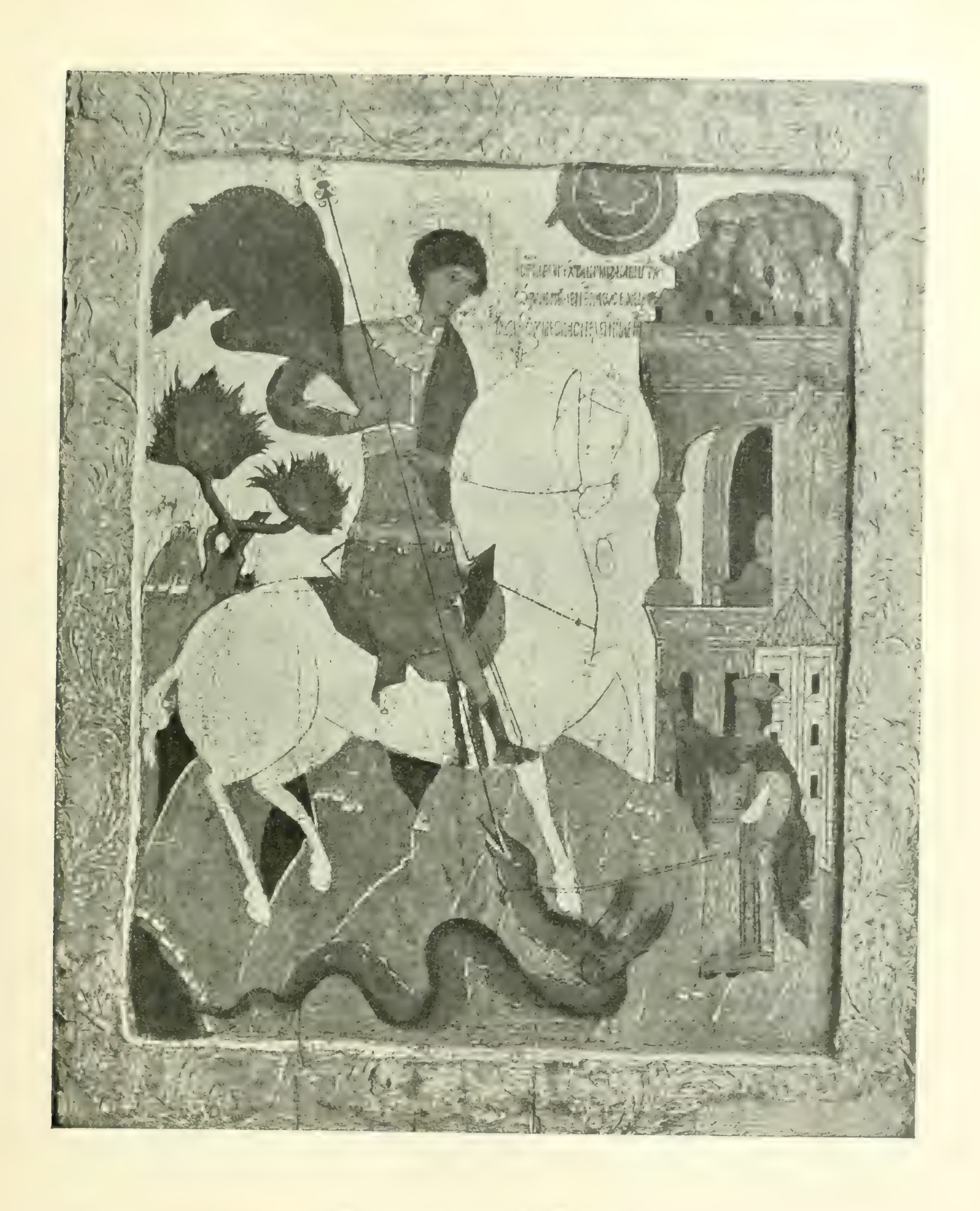
Значительную роль въ такомъ аристократизмѣ древне-русской живописи играютъ типы лицъ. Они могутъ быть признаны національными въ сравненіи съ типами греческой и южно-славянской иконы. Но эта національная особенность не есть особенность національнаго природнаго типа, перенесенная въ изображенія. Это чисто національная художественная идея, не имѣющая прямой связи съ природой и дѣйствительностью. Мы имѣемъ полное право говорить о высоко-особенномъ и, вдохновенномъ образѣ русскаго Христа. Но этотъ величественный образъ говоритъ намъ не столько о лицѣ русскаго человѣка, сколько о душѣ и о мірѣ идей русскаго человѣка. Какъ бы то ни было, русское искусство можетъ гордиться тѣмъ, что оно создало абсолютно прекрасное художественное воплощеніе Спасителя и такимъ образомъ, исполнило то, чего не въ силахъ была исполнить италіанская и сѣверно-европейская живопись лучшей эпохи. *Стр. 37, 39.* Съ Мадоннами италіанскихъ

Житіе св. Николая Чудотворца.

Новгородской школы 16-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Огненное восхожденіе пророка Иліи, съ житіемъ.

Новгородской школы 16-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).



Св. великомученикъ Георгій.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

и старо-нѣмецкихъ мастеровъ могутъ быть сопоставлены и нѣкоторыя русскія изображенія Богоматери. *Стр. 40. 41.* Лики ангеловъ выражаютъ тончайшую и благороднѣйшую идею красоты, унаслѣдованную русскими художниками отъ Византіи и взлелѣянную ими какъ-то особенно бережно. *Стр. 42.* Лики святыхъ удерживаютъ строгость стиля даже въ тѣхъ случаяхъ, когда можно говорить объ ихъ портретности. *Стр.* [illegible] Они свободны отъ психологизма, который неизбѣжно привелъ бы художника къ драматичности. *Стр 47.* Русскій художникъ мало претендовалъ на изображеніе внутреннихъ движеній, и столь же мало привлекало его изображеніе внѣшняго движенія. Неподвижность вытекаетъ изъ идеалистической основы русской живописи. Ея бытіе не нуждается въ движеніи, которое могло бы нарушить цѣльность священнаго образа и смѣнить эпизодичностью его внѣвременное единство. Въ русской живописи нѣтъ мысли о послѣдовательности во времени. Она никогда не изображаетъ моментъ, но нѣкое безконечно длящееся состояніе или явленіе. Такимъ образомъ она дѣлаетъ доступнымъ созерцаніе чуда.

Продолжая изслѣдованіе общаго выраженія русской иконы и фрески, мы укажемъ еще на относительную роль «главнаго» и «частностей». До 17-го вѣка «главное» играетъ въ русской живописи безусловно первенствующую роль. Оно никогда не служитъ только предлогомъ для художественной экспозиціи частностей, какъ это бывало, напримѣръ, въ живописи италіанскаго кватроченто или въ живописи старой фламандской и нѣмецкой. Русская живопись бѣдна романтическими элементами, — случайностью, игрой и разнообразіемъ частностей. Какъ на общее правило можно указать, что частностей въ ней чрезвычайно мало и что въ ней нѣтъ случайныхъ частностей. Одежда является неизмѣнно одной изъ самыхъ важныхъ частностей. Ея значеніе для выраженія иконы или фрески достаточно объясняется тѣмъ, что съ ней соединены колористическія задачи художника. Послѣ сказаннаго выше объ идеалистической основѣ русской живописи, неудивительной кажется обнаруженная ею малая любовь къ предметности. Она въ большинствѣ случаевъ какъ бы сознательно отказывается отъ ощущенія матеріальныхъ вещей. О томъ же живописномъ идеализмѣ говоритъ вниманіе къ фону. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ лишенъ пейзажа, фонъ никогда не остается пустымъ мѣстомъ для русскаго художника. Для него это такая же живописная идея, какъ и изображенныя имъ подобія живыхъ существъ и реальныхъ предметовъ. Пейзажъ, который иногда составляетъ фонъ этихъ изображеній, отличается также вполнѣ идеальнымъ, вполнѣ отвлеченнымъ характеромъ. Онъ состоитъ изъ формъ не наблюденныхъ въ природѣ, но воспринятыхъ, какъ традиціонная живописная идея искусства. Русскій художникъ 14—16-го вѣка охотно изображаетъ горы, деревья и зданія, которыхъ никогда не видѣлъ въ природѣ. *Стр. 49, 50.* Но онъ видѣлъ ихъ на иконахъ и фрескахъ своихъ

Бракъ въ Канѣ Галилейской. (Деталь). Фреска Ѳерапонтова монастыря.—1500 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»).

предшественниковъ. Чѣмъ менѣе эти формы напоминали ему дѣйствительность, тѣмъ настойчивѣе онъ за нихъ держался. Пейзажъ имѣлъ для него важное значеніе не потому, что, какъ въ другихъ искусствахъ, онъ могъ бы приблизить зрителя къ міру изображенныхъ явленій, но какъ разъ напротивъ — потому что такой пейзажъ рѣшительно отдалялъ зрителя отъ этого міра. Въ русской иконѣ и фрескѣ всегда есть паѳосъ разстоянія, отдѣляющаго землю отъ неба, есть сознаніе умозрительности изображенныхъ вещей и событій. На изображаемый имъ міръ русскій художникъ смотритъ какъ на строительство своего благочестиваго воображенія. Поэтому всегда такъ архитектуренъ его пейзажъ, поэтому онъ такъ охотно изображаетъ и архитектуру, еще болѣе чѣмъ природа послушную его живописной идеологіи.

Переходя къ разсмотрѣнію чисто формальныхъ свойствъ русской живописи, мы должны отмѣтить прежде всего почти никогда не покидающее ее стремленіе къ техническому [1] и формальному совершенству. Формальное совершенство, разумѣется въ томъ пониманіи, которому училъ стиль эпохи и въ предѣлахъ тѣхъ художественныхъ средствъ, какія давала эта эпоха, русскій художникъ считалъ своимъ первымъ долгомъ. Иконы начала 15-го вѣка, фрески начала 16-го, иконы середины 17-го вѣка, въ равной мѣрѣ свидѣтельствуютъ о культѣ мастерства въ древней русской живописи. Эта черта между прочимъ рѣзко отличаетъ русскую живопись отъ напоминающей ее другими особенностями живописи италіанскаго треченто. Съ другой стороны, она сыграла значительную роль въ присущей нашему искусству замкнутости и связанности. Художникъ не успѣвалъ искать новыхъ формъ, ибо вся жизнь

[1] Техника русскихъ стѣнописей лучшей поры была настоящей фресковой техникой, о чемъ свидѣтельствуютъ, по крайней мѣрѣ, росписи новгородскихъ церквей (14-го вѣка) и Ѳерапонтова монастыря (1500 г.) В. Т. Георгіевскій въ своемъ трудѣ о Ѳерапонтовскихъ фрескахъ указываетъ на величайшую тщательность, къ которой пріучало русскаго художника искусство иконописанія. Многія изъ традицій древней иконной техники дошли почти до нашего времени, и потому были наблюдены и записаны Д. А. Ровинскимъ въ его упоминавшемся много разъ трудѣ. Другія извѣстны изъ описательныхъ подлинниковъ 16—17-го столѣтія или могутъ быть выведены изъ изученія самихъ древнихъ памятниковъ. Кратко суммируя эти свѣдѣнія, мы можемъ представить себѣ технику древней русской иконописи такимъ образомъ. Иконы писались на доскахъ, чаще всего липовыхъ и сосновыхъ. Кругомъ доски оставлялись поля въ видѣ рамы, отдѣленныя отъ самой иконы выемкой. Ширина полей различна, въ большинствѣ случаевъ чѣмъ она уже, тѣмъ древнѣе икона. Съ задней стороны доска скрѣплялась во избѣжаніе трещинъ одной или двумя шпонками. Высушенная и проклеенная доска покрывалась «левкасомъ», т. е. алебастромъ или гипсомъ, разведеннымъ клеемъ. Этотъ левкасъ и служилъ грунтомъ для живописи. Очень часто левкасомъ покрывалась не самая доска, но холстъ, наклеенный на доску. Д. А. Ровинскій считалъ способъ левкашенія прямо по дереву болѣе древнимъ. Однако, залевкашенный и наклеенный на доску холстъ встрѣчается весьма часто и въ иконахъ, относящихся къ 15-му и 14-му в. По заготовленному такимъ образомъ грунту русскіе мастера писали темперой, — красками, растертыми на яичномъ желткѣ и разведенными квасомъ. Для разведенія красокъ служили русскому иконописцу раковины, черепки. Изъ красокъ наиболѣе употребительными были вохра, баканъ (коричнево-красная мумія), багоръ (холодный лиловато-красный цвѣтъ), бѣлила, киноварь, празелень (сине-зеленый тонъ), санкиръ (темный зеленовато-коричневый оттѣнокъ), чернила, лазурь. Въ большомъ употребленіи было всегда и золото,—«листовое», т. е. накладное, а позднѣе «твореное», т. е. разведенное чѣмъ нибудь. Серебро встрѣчается гораздо рѣже. Особой тщательностью отличалась техника писанія ликовъ. Обыкновенно лики вохрились въ нѣсколько пріемовъ, нѣсколькими красками, послѣдовательно болѣе и болѣе свѣтлыми, въ зависимости отъ различныхъ соединеній и сочетаній вохры, санкира и бѣлилъ. Законченная икона покрывалась «олифой», т. е. особымъ маслянымъ лакомъ, который хорошо предохранялъ краски, но довольно быстро темнѣлъ самъ и потому нуждался въ періодическомъ очищеніи.

Спасъ Нерукотворенный.

Новгородской школы 15—16-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Божія Матерь Смоленская.

Школы Андрея Рублева первой половины 15-го вѣка. (Храмъ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ).

Божія Матерь Смоленская.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Голова Ангела изъ «Троицы». Новгородская икона 15-го вѣка. Музей Александра III въ Спб.).

его уходила на усовершенствованіе въ формахъ уже найденныхъ. Отъ колыбели поглощенная иногда даже мелочными заботами о мастерствѣ, русская живопись отъ колыбели обращалась къ изощренному глазу и воспитанному вкусу любителя. Это роднитъ ее скорѣе съ искусствомъ Востока, чѣмъ съ искусствомъ Запада.

Св. Никита Переяславскій. Новгородской школы 16-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Деталь иконы Өеодора Стратилата въ Новгородской церкви того же имени. — 15-й вѣкъ.

Съ искусствами Востока на первый взглядъ связываетъ русскую живопись и проявленное ею пониманіе объема. Русская живопись не стремится уйти съ картинной плоскости какъ можно дальше въ глубину, или выступить какъ можно больше наружу. Въ ней не было и не могло быть своего Джотто, своего Мазаччіо, своего «одержимаго перспективностью» Учелло. Передача объема не сдѣлалась для нея тѣмъ масштабомъ, по которому слѣдуетъ измѣрять ея историческіе успѣхи. И

Св. Кириллъ Бѣлозерскій.

Деталь Новгородской иконы 15-го вѣка. (Епархіальный музей въ Новгородѣ).

Симеонъ Богопріимецъ. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

однако, съ большой настойчивостью слѣдуетъ указать, что это искусство не можетъ быть отнесено къ разряду такихъ плоскостныхъ искусствъ, какими были искусства древняго Востока или искусства Китая и Ирана. Живописная идея объема всегда есть въ русской живописи, особенно явно выражаясь въ трактовкѣ лицъ, и никогда не исчезая изъ трактовки складокъ одежды, какъ исчезала она въ восточныхъ искусствахъ. Пространственна всегда и композиція русской фрески или иконы. Въ этой живописи есть опредѣленная глубина, но, такъ сказать, малая глубина. *Стр. 30.*

Мученикъ Никита. Фреска Ѳерапонтова монастыря.—1500 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»).

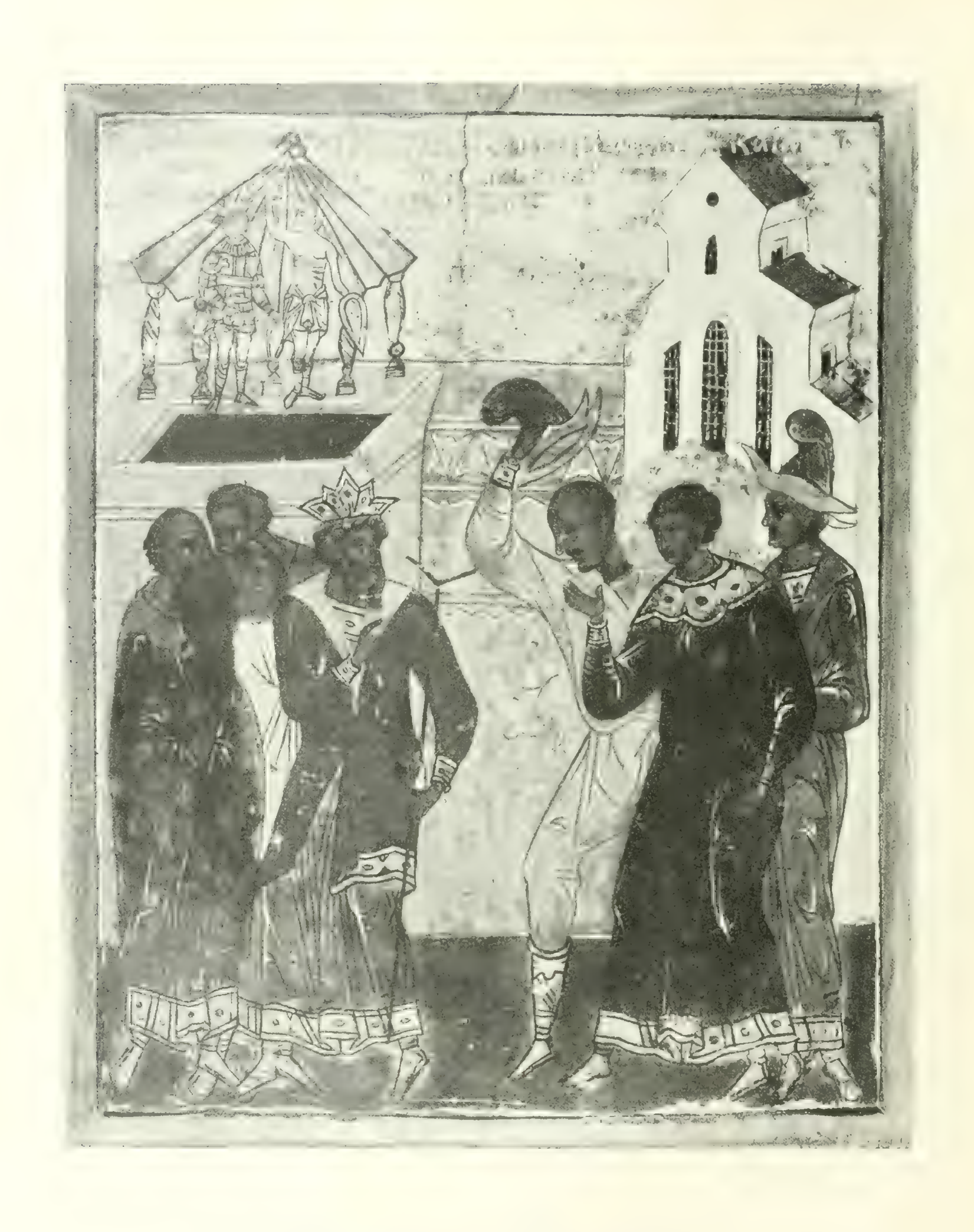
Она передаетъ три измѣренія вещей, но изъ этихъ трехъ измѣреній глубина не такъ безпредѣльна, какъ безпредѣльна она въ западно-европейской живописи. Есть какая то зависимость между пропорціями построенія русскихъ иконныхъ композицій и пропорціями иконной доски. Идеальный міръ иконы заключенъ въ нѣкоторый опредѣленный объемъ, съ наименьшимъ измѣреніемъ въ глубину, подобно тому, какъ наименьшее измѣреніе въ глубину имѣетъ сама доска иконы. Все это свидѣтельствуетъ о пониманіи объема, скорѣе основанномъ на чувствѣ архитектуры, чѣмъ на чувствѣ природы.

При такомъ сильномъ архитектурномъ чувствѣ естественна та огромная роль, которую играетъ въ русской живописи архитектура формъ — композиція. Русскій художникъ воспитывался на благоговѣйномъ отношеніи къ композиціи. Она была первымъ закономъ искусства, къ которому бывало обращено его вниманіе. Она вводила его въ кругъ дѣйствія могучей и древней традиціи, которая только ошибочно кажется многимъ изслѣдователямъ традиціей иконографической, иллюстративной, и которая на самомъ дѣлѣ была традиціей стилистической, декоративной. Сознаніе всей важности, какую имѣетъ композиція, и было главной причиной такой необыкновенной стилистической устойчивости русской церковной живописи. Взгляды на композицію мѣнялись въ различныя времена и вмѣстѣ съ различными школами. Но никогда русская живопись не теряла такъ самаго интереса къ композиціи, какъ теряли его иные италіанскіе мастера 14—15-го вѣка или испанцы и фламандцы 16-го вѣка. Даже теперь, въ эпоху полнаго упадка нашей церковной живописи, лишенныя всѣхъ другихъ достоинствъ фрески или иконы останавливаютъ вдругъ взглядъ какой то стройностью и твердостью общаго впечатлѣнія. Еще и до сихъ поръ въ этихъ плохихъ и ремесленныхъ вещахъ есть то «все на мѣстѣ», котораго такъ часто не хватаетъ новѣйшей живописи. Этимъ слабымъ отблескомъ величія и красоты мы обязаны огромной работѣ надъ композиціей, которую столько вѣковъ совершала древне-русская живопись.

Не будучи искусствомъ въ полной мѣрѣ плоскостнымъ, русская живопись не была искусствомъ исключительно линейнымъ, графическимъ. Но, на ряду съ линіей, выражающей нѣкоторый объемъ, въ немъ встрѣчается и линія, выражающая узоръ. Сосуществованіе этихъ двухъ линій въ одномъ и томъ же произведеніи составляютъ особенность русской живописи. Иногда обѣ эти линіи встрѣчаются не только въ одной и той же композиціи, но даже въ одной и той же фигурѣ. Въ обоихъ случаяхъ, однако, древній русскій художникъ по истинѣ мастерски владѣлъ линіей. Даже въ мельчайшихъ изображеніяхъ Строгановскихъ иконъ его никакъ нельзя упрекнуть въ мелочности линіи. Ломающуюся линію онъ примѣнялъ столь же охотно, какъ и круглящуюся, но длинную, «безконечную» линію всегда опредѣленно предпочи-

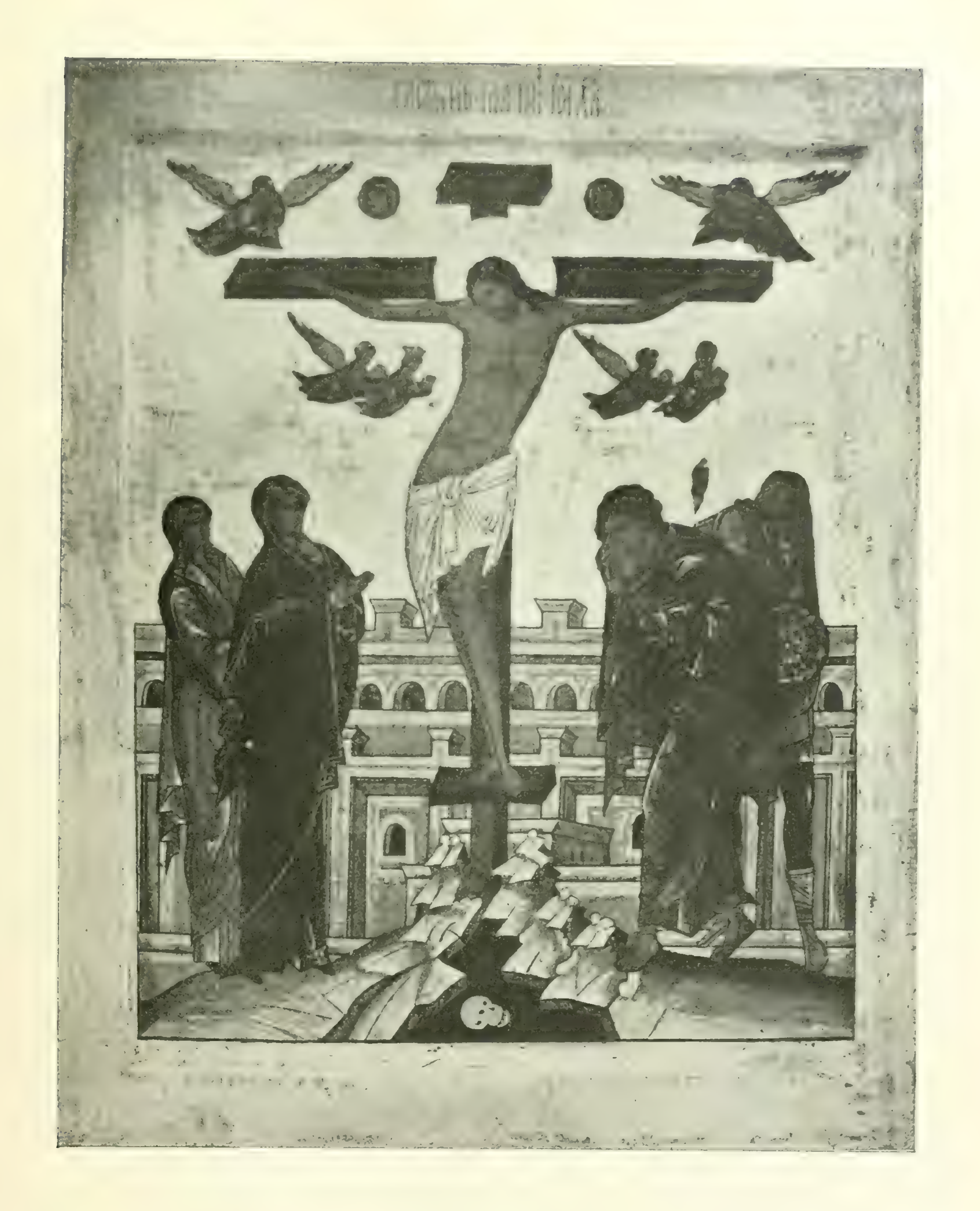
Евангелистъ Іоаннъ.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Третьяковская галерея).



Изъ житія великомученика Георгія.

Новгородской школы конца 15-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).



Распятіе.

Новгородской школы конца 15-го вѣка. (Третьяковская галерея).

галъ прерывистой, дробной. Это послѣднее качество достаточно ясно отдѣляетъ стиль русской иконы отъ стиля средневѣковой миніатюры. Въ связи съ этой «безконечной» линіей находится удивительное пониманіе силуэта. Русская живопись положительно не знаетъ себѣ соперниковъ по умѣнію вписывать фигуры въ опредѣленное пространство, по искусству находить прекрасное отношеніе силуэта къ свободному фону. На силуэтѣ построена общая композиція царскихъ вратъ. *Стр. [illegible].* Еще болѣе краснорѣчивымъ примѣромъ того же свойства являются фигуры архангеловъ изъ «**Чина**». *Стр. 55.* Въ этихъ доскахъ не только прекрасенъ по линіямъ силуэтъ архангела, но прекрасными линіями нарисованы и тѣ просвѣты, которые остались между головой, крыльями, одеждами архангела и краемъ доски. Замѣчательны по силуэтности также помѣщаемыя въ верхнемъ ярусѣ иконостаса изображенія пророковъ. *Стр. 56, 57.*

Въ линіи русскій художникъ выражалъ свою вѣрность традиціи; въ цвѣтѣ онъ болѣе всего любилъ выражать свои индивидуальныя наклонности. Школы и индивидуальности въ русской живописи мы прежде всего учимся узнавать по цвѣту. Можно сказать про русскихъ художниковъ, что они были мастерами композиціи и линіи, но мало назвать ихъ мастерами колорита. Колоритъ былъ настоящей живой силой русской фрески и въ особенности русской иконы. Изъ всего богатства поэтическаго чувства русскаго художника и изъ всей тонкости его артистическаго вкуса слагалась эта живая сила. Никогда икона не была безцвѣтна, ибо какъ разъ цвѣтомъ она прежде всего обращалась къ воспріимчивости зрителя. Въ ряду нелѣпыхъ предвзятыхъ мнѣній, которыя приводитъ для примѣра археологическихъ заблужденій въ своей интересной книгѣ Деонна[1], одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ должно было бы занять обычное представленіе о «темнотѣ», «мрачности» и «безрадостности» русскихъ иконъ. Обращаясь къ лучшимъ примѣрамъ древне-русской живописи, хранящимся въ нашихъ общественныхъ и частныхъ собраніяхъ, мы повсюду найдемъ огромную силу и «радость» цвѣта. Русская икона такъ же поражаетъ интенсивностью отдѣльно взятаго цвѣта, какъ лучшіе примѣры античной стѣнной живописи. Но въ то время, какъ немногіе извѣстные намъ примѣры этой живописи не идутъ далѣе красоты изолированнаго цвѣта, русская живопись достигаетъ поразительной красоты въ соединеніи нѣсколькихъ цвѣтовъ. *Приложеніе къ стр. 56.* Соединеніе это осуществляется не съ помощью перехода отъ одного цвѣта къ другому, но съ помощью рѣшительнаго сопоставленія. Мы встрѣчаемся здѣсь, такимъ образомъ, съ живописнымъ принципомъ, отличнымъ отъ того, къ которому пріучила насъ западно-европейская живопись. Древне-русская живопись построена не на сочетаніи тоновъ, но на сочетаніи цвѣтовъ. Богатство тоновъ при нѣкоторой одноцвѣтности мы наблю-

[1] W. Deonna «L'archéologie, sa valeur, ses méthodes», vol. I—III. Paris. 1912.

Царскія врата. Новгородской школы начала 16-го вѣка.
(Придѣлъ Входа Господня въ Іерусалимъ, въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ).

даемъ, напримѣръ, въ живописи италіанскаго чинквеченто и въ голландской живописи. Про старую русскую живопись можно сказать какъ разъ обратное: она однотонна и многоцвѣтна. По чувству одного общаго тона, это всетаки живопись, а не раскраска и расцвѣтка, равносильная миніатюрамъ средневѣковыхъ рукописей. Это живопись въ понятіи не всегда отвѣчающемъ понятіямъ западно-европейской живописи Возрожденія, — въ понятіи новомъ для насъ, впервые встрѣчающихся возврать изъ долгаго забвенія, и въ то же время, быть можетъ,—въ понятіи древнемъ, какъ сама эллинская культура.

Перечисленные здѣсь признаки художественнаго содержанія и формы повторяются, различно комбинируясь и въ другихъ искусствахъ. Они, вообще говоря, менѣе свойственны искусствамъ, находящимся въ стадіи восходящей, въ фазисѣ архаическомъ, чѣмъ искусствамъ, принадлежащимъ къ эпохамъ равновѣсія и склоненія, къ фазисамъ классическому и упадочному. Архаическому искусству свойственно искать движенія, искать объема, пренебрегать мастерствомъ, ошибаться въ композиціи, любить эмоціональность. Мы встрѣчаемъ это въ такихъ типично архаическихъ искусствахъ, какъ греческая скульптура до Фидія и живопись ранняго италіанскаго кватроченто. И мы не найдемъ этихъ чертъ въ древне-русской живописи. Ея кажущаяся архаичность, какъ это бываетъ и въ искусствахъ Востока, есть только намѣренное архаизированіе. Русскіе художники никогда не были «примитивами» въ томъ смыслѣ, въ какомъ были ими ранніе греки и италіанцы. Русская живопись не знаетъ начала, она была продолженіемъ или концомъ. Въ главѣ о происхожденіи русской живописи мы остановимся подробно на причинахъ этого явленія.

Здѣсь же умѣстно будетъ замѣтить, что, хотя приведенная характеристика болѣе или менѣе примѣнима ко всей русской живописи, она значительно варіируется въ связи со временемъ и мѣстомъ написанія, съ индивидуальнымъ талантомъ мастера, съ принадлежностью его къ той или другой художественной группѣ. Существованіе этихъ группъ не подлежитъ никакимъ сомнѣніямъ, и поднимаетъ довольно уже старый вопросъ о существованіи въ древне-русской живописи «писемъ» или школъ. Мнѣнія изслѣдователей по этому вопросу не были согласны. Н. П. Лихачевъ резюмировалъ ихъ[1] и дополнилъ данными своего богатаго опыта. Онъ приводитъ схемы дѣленія на письма, предложенныя Иванчинымъ-Писаревымъ, Сахаровымъ и Ровинскимъ. Схема Ровинскаго, дѣлящая русскую иконопись на три главныя группы «писемъ», Новгородскую, Московскую и Строгановскую,—это до сихъ поръ практическая схема иконниковъ и любителей. Противъ схемы Ровинскаго рѣшительно возсталъ Н. В. Покровскій[2], пытающійся доказать, что «различія не даютъ права

[1] Н. П. Лихачевъ. «Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова». М. 1905. [2] Н. В. Покровскій. «Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства», изд. 2-е. Спб. 1900, стр. 378—379.

Іоаннъ Предтеча и Архангелъ Михаилъ изъ «Чина». Новгородской школы начала 16-го вѣка.
(Придѣлъ Входа Господня въ Іерусалимъ, въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ).

ПророкЪ Iезекiиль. Новгородской школы начала 15-го вѢка.
(Собранiе Н. П. Лихачева въ Спб.).

говорить о существованiи школъ или художественныхъ направленiй въ русской иконописи; это лишь ошибы или особые прiемы, манеры, а не направленiя». Ошибочность этого мнѢнiя, на которую указываетъ въ своемъ очеркѢ и Н. П. Лихачевъ, совершенно очевидна всякому, даже послѢ бѢглаго осмотра любого изъ нашихъ собранiй древней живописи. Понятiе о «письмахъ» Н. В. Покровскiй стремится

Святая Параскева Пятница.

XVI вѣка.

Пророкъ Захарія. Новгородской школы начала 15-го вѣка
(Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

замѣнить понятіемъ объ эпохахъ, которыя, по его мнѣнію, «устанавливаются достаточно твердо» и которыхъ числомъ три. Но малая критическая цѣнность такой схемы достаточно явствуетъ изъ его опредѣленія первой, «древнѣйшей» эпохи.

«Эпоха эта продолжается отъ начала христіанства до 15-го вѣка». Даже при теперешнемъ состояніи нашего знанія мы совершенно ясно видимъ въ живописи 14-го и 15-го вѣка цѣлый рядъ художественныхъ эпохъ, цѣлый рядъ разнообразныхъ школъ. Болѣе чѣмъ какъ въ этой эпохѣ», такъ и въ слѣдующей, къ которой Н. В. Покровскій относитъ цѣликомъ 16-й и 17-й в., точно они составляютъ нѣчто единое, для насъ уже намѣчаются отдѣльныя индивидуальности. Ближайшей, и уже отчасти осуществляемой задачей русскихъ художественныхъ историческихъ изслѣдованій является болѣе точное установленіе этихъ индивидуальностей. По самому характеру древне-русской живописи ея исторія никогда не распадется до конца на исторіи отдѣльныхъ художниковъ. Опредѣленіе и вѣрная оцѣнка стилистически однородныхъ группъ, разумѣется, важнѣе, чѣмъ удлиненіе списка полулегендарныхъ именъ и въ этомъ искусствѣ, какъ въ искусствѣ древне-греческомъ [1]. Но для правильнаго освѣщенія эпохъ и школъ русской живописи сейчасъ, быть можетъ, всего необходимѣе изученіе такихъ крупныхъ индивидуальностей, уже выступающихъ сквозь туманъ преданія, какъ Θеофанъ Грекъ, Андрей Рублевъ и Діонисій *стр. 59* — такихъ мастеровъ, которые создавали въ этомъ искусствѣ эпохи и направленія [2].

Было бы достаточно тѣхъ произведеній, которыя могутъ быть отнесены къ эпохамъ и школамъ этихъ мастеровъ и еще произведеній лучшихъ мастеровъ Строгановскихъ для того, чтобы древне-русская живопись могла съ полнымъ правомъ быть названа однимъ изъ великихъ искусствъ. Даже при теперешнемъ состояніи нашихъ понятій о немъ мы не можемъ сомнѣваться, что это искусство выдвинуло цѣлый рядъ первоклассныхъ художникомъ. Идея совершенствованія присутствовала въ немъ постоянно, хотя и въ отличномъ выраженіи отъ того, которое было свойственно западнымъ искусствамъ. Чувство красоты никогда не покидало его, составляя этимъ выгодный контрастъ въ 15-мъ, 16-мъ и 17-мъ вѣкѣ съ одновременными и родственными искусствами христіанскаго Востока. Нѣкоторыя формальныя задачи, общія для всѣхъ искусствъ (композиція, сила цвѣта, силуэтъ), доведены въ немъ до предѣльнаго совершенства. Запасъ внутренней энергіи, обнаруженной имъ, былъ

[1] W. Deonna въ только что упомянутой книгѣ справедливо возстаетъ противъ искусственности и тщетности тѣхъ археологическихъ крайностей, которыя стремятся замѣнить исторію искусства исторіей безчисленнаго множества художниковъ даже въ исторіи древне-греческой скульптуры. Op. cit. v. I, p. 264 и далѣе. [2] Любопытное опроверженіе мнѣній Н. В. Покровскаго, и вмѣстѣ съ тѣмъ косвенное подтвержденіе традиціонной схемы Ровинскаго мы находимъ въ древней описи Іосифова Волоколамскаго монастыря, относящейся къ 1545 г. Эта опись была найдена и издана В. Т. Георгіевскимъ вмѣстѣ съ его изслѣдованіемъ фресокъ Θерапонтова монастыря. Здѣсь мы неоднократно встрѣчаемъ упоминаніе о «новгородскихъ письмахъ», что, въ виду близости монастыря къ Москвѣ, пріобрѣтаетъ особое значеніе. Наши далекіе предки различали «письма» и твердо знали о существованіи новгородской школы. Мало того, они съ большой точностью отмѣчали «письма» отдѣльныхъ выдающихся мастеровъ. Составитель описи никогда не забываетъ указать: «Письмо Діонисіево», «письмо паисѣино», «письмо рублево», «письмо θеодосіево» и т. д. Стремясь къ раскрытію крупнѣйшихъ индивидуальностей русской художественной исторіи, мы только возвращаемся къ забытой традиціи древнихъ русскихъ любителей и цѣнителей искусства.

«О Тебѣ радуется». Фреска Ѳерапонтова монастыря, письма мастера Діонисія. 1500 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»).

не менѣе великъ, чѣмъ запасъ энергіи, проявленной многими значительными живописными школами на Западѣ. Послѣднее было возможно лишь потому, что въ не меньшей степени, чѣмъ живопись италіанскаго 14—15-го вѣка, древне-русская живопись, несмотря на всѣ особенности своего происхожденія, была подлиннымъ выраженіемъ духовной жизни всей націи.

Отцы церкви.

Фреска церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.

II.

ПРОИСХОЖДЕНІЕ ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Древне-русская живопись ведетъ свое происхожденіе отъ искусства Византіи. Памятники древне-русской живописи почти на всемъ протяженіи ея исторіи безчисленными чертами формы и содержанія свидѣтельствуютъ объ этомъ. Чѣмъ дальше мы отступаемъ въ глубь вѣковъ, тѣмъ признаковъ такого происхожденія больше. Въ первые моменты своего существованія русская живопись была простой вѣтвью искусства Византіи.

Не одна эта живопись ведетъ свое начало отъ Византіи: Византія дѣятельнымъ образомъ участвовала въ образованіи искусства Италіи; она была исходной точкой искусствъ мусульманскаго Востока. Нигдѣ, однако, ея значеніе не было такимъ исключительнымъ, какъ въ созданіи русской живописи. Въ Италіи византійское искусство должно было преодолѣвать не только національныя особенности творчества, но и религіозную рознь, сильныя античныя традиціи, вѣянія западной готики. Въ искусствѣ мусульманскомъ оно принуждено было бороться съ рѣзкой противоположностью національностей и религій, съ отголосками могучей культуры Китая, съ реминисценціями и смутными традиціями, удержавшимися на мѣстахъ искусствъ древняго Востока. Въ Россіи Кіевскаго періода единственнымъ препятствіемъ къ полному утвержденію Византіи были только національныя черты. Нѣтъ никакихъ основаній предполагать значительность иныхъ вліяній со стороны сосѣдей культурно-равныхъ или культурно-младшихъ,—съ запада или съ востока. Единственныя вліянія, какія слѣдуетъ принимать въ расчетъ, это вліянія Кавказа. Однако, Кавказъ въ культурномъ смыслѣ былъ самъ провинціей Византіи, лишь нѣсколько видоизмѣнившей, въ силу національныхъ особенностей, традиціи ея искусствъ.

Итакъ, строго говоря, византійское искусство можно считать не только главнымъ, но даже единственнымъ источникомъ происхожденія древне-русской живописи. Но о какомъ византійскомъ искусствѣ должна итти здѣсь рѣчь? Еще не такъ

давно господствовалъ взглядъ на искусство Византіи, какъ на явленіе исключительно единообразное и неизмѣнное во всѣхъ своихъ стадіяхъ. Совсѣмъ еще недавно преобладало мнѣніе, что во всей тысячелѣтней исторіи Византіи, полной такого яркаго драматизма и движенія, лишены были всякаго движенія только искусства, нашедшаго свое высшее выраженіе въ вѣкъ Юстиніана, и затѣмъ медленно падавшія при [illegible] консерваціи. Византійское искусство считалось «искусствомъ мертворожденнымъ, которое послѣ короткаго расцвѣта доживало свой вѣкъ въ состояніи долгаго и безплоднаго упадка»[1]. Послѣ трудовъ Н. П. Кондакова, Милле, Диля и Дальтона, мы не въ правѣ болѣе сохранять эту точку зрѣнія. Византійское искусство представляется намъ нынѣ такимъ же цикломъ смѣняющихся художественныхъ достиженій и исканій, какъ и всякое другое искусство. Мы должны изучать его, какъ «живое творчество, развитіе котораго совершалось по логической, непрерывной и восходящей линіи, и въ которомъ, какъ во всякомъ живомъ организмѣ, можно открыть эволюцію и отмѣтить послѣдовательныя перемѣны»[2].

Устанавливая такой взглядъ на византійское искусство, современные историки намѣчаютъ въ немъ три важнѣйшихъ эпохи, три момента, наиболѣе существенныхъ для его развитія. Это расцвѣтъ, связанный съ именемъ Юстиніана въ 6-мъ в., «византійское Возрожденіе» въ 10—12-мъ вѣкѣ при династіяхъ Македонской и Комненовъ, и, наконецъ, второй расцвѣтъ Византіи въ 14-мъ вѣкѣ при Палеологахъ. Изъ этихъ трехъ періодовъ, первый, конечно, не входитъ въ хронологическіе предѣлы нашей темы. Наше вниманіе естественно устремляется ко второму періоду, который точно совпадаетъ съ первымъ періодомъ русской культуры. 11-й вѣкъ можно считать первымъ вѣкомъ русской художественной исторіи. Это вѣкъ св. Софіи Кіевской и св. Софіи Новгородской. Въ то же время это вѣкъ величайшаго блеска и великолѣпія Византіи, вѣкъ мозаикъ св. Луки въ Фокидѣ и Дафни близъ Аѳинъ, вѣкъ миніатюръ Ватиканскаго минологія. Относя начало русскаго искусства къ этой блестящей эпохѣ «византійскаго Возрожденія», можемъ ли мы, однако, видѣть въ ней единственный источникъ его послѣдующаго развитія? На протяженіи 11-го и 12-го вѣка русская живопись чрезвычайно тѣсно примыкаетъ къ византійской, близко повторяя всѣ ея тенденціи, при нѣкоторыхъ утеряхъ въ мастерствѣ и чувствѣ стиля, неизбѣжныхъ для нея, какъ для искусства провинціальнаго. Въ первые триста лѣтъ своего существованія русская живопись обнаруживаетъ постоянную слабость внутренняго питанія, постоянную необходимость питаться изъ того же первоначальнаго источника. Судьба русской живописи остается прикованной къ судьбѣ Византіи, и ничто не свидѣтельствуетъ объ этомъ съ такой убѣдительностью, какъ важнѣйшій переломъ въ ея исторіи, который наступилъ въ 14-мъ вѣкѣ.

[1] Charles Diehl. Manuel d'art Byzantin. Paris, 1910. Préface. [2] Тамъ же.

Св. великомученикъ Георгій. Новгородской школы 14-го вѣка.
Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ.

Никакія воспоминанія о Византіи Василія Македонянина и Комненовъ не перешли за историческій рубежъ монгольскаго нашествія. Искусство кіевской Руси оказалось какъ бы замкнутымъ цикломъ, —эпизодомъ, не имѣвшимъ прямой связи съ послѣдующими эпохами. Изучая великое искусство русской иконописи 15-го и 16-го

вѣка, мы не чувствуемъ никакой необходимости искать его источникъ въ кіевскихъ мозаикахъ и даже фрескахъ Спаса-Нередицы. Эти фрески, какъ и все, что было написано въ Россіи до монгольскаго нашествія, принадлежатъ въ сущности къ русской художественной преисторіи. Исторія начинается отъ группы памятниковъ, сохранившихся въ томъ же Новгородѣ и относящихся къ 14-му вѣку. Все свидѣтельствуетъ о необычайномъ художественномъ оживленіи, царившемъ въ Новгородѣ во второй половинѣ этого вѣка. Новгородскія лѣтописи того времени полны извѣстій о сооруженіи и украшеніи храмовъ [1]. Росписи новгородскихъ церквей св. Ѳеодора Стратилата, Успенія на Волотовѣ, Спаса Преображенія и Спаса на Ковалевѣ ясно указываютъ на высокій уровень и прочно установившіяся традиціи живописи. *Стр. 60.* Несомнѣнно къ этой же замѣчательной эпохѣ относятся и нѣкоторыя превосходныя иконы новгородской школы, сохранившіяся въ различныхъ собраніяхъ. *Стр. 63.* Художественная идея русскаго иконостаса, по всѣмъ даннымъ, также въ тѣ годы нашла впервые свое осуществленіе. Въ русской живописи 16—17-го вѣка нѣтъ крупныхъ явленій, которыя не были бы предсказаны новгородскими памятниками конца 14-го и начала 15-го столѣтія, и которыя не могли бы быть поставлены въ болѣе или менѣе явную съ ними связь. Для формированія древне-русской живописи, какъ особаго искусства, 14-й вѣкъ имѣлъ, такъ сказать, рѣшающее значеніе.

Послѣ того, что было сказано выше о постоянной близости русской живописи 11—12-го вѣка къ византійскому первоисточнику, естественно спросить, въ какой моментъ прервалась эта близость, и былъ ли новгородскій расцвѣтъ 14-го вѣка явленіемъ изолированнымъ, возникшимъ всецѣло на русской почвѣ? Лишь очень недавно исторія нашла правильную оцѣнку искусства, которымъ былъ ознаменованъ 14-й вѣкъ Византіи,—вѣкъ Палеологовъ. Заключенія, къ которымъ пришли новѣйшіе изслѣдователи христіанскаго Востока, позволяютъ говорить съ полнымъ основаніемъ о третьемъ и послѣднемъ расцвѣтѣ византійскаго искусства въ 14-мъ столѣтіи. Къ этому столѣтію относятся мозаики Кахріе-Джами въ Константинополѣ *стр. 65*, фрески церквей Мистры въ Пелопоннесѣ *стр. 67*, фрески церквей Старой Сербіи. «Новое искусство вдохновляетъ ихъ, искусство живое и искреннее, полное движенія, экспрессивности, живописныхъ чертъ, искусство, увлеченное реалистическими и правдивыми наблюденіями. Чувствуется, что художники того времени не дремлютъ въ традиціонной неподвижности, но учатся видѣть природу и жизнь. Они любятъ индивидуализированные типы, иногда даже народные и простые. Они вкладываютъ въ свои произведенія наивность и неожиданную свѣжесть, которая не исключаетъ, впрочемъ, изысканнаго изящества, мастерство композиціи и способности возвыситься до замѣчательнаго стиля. Къ рѣдкому чувству декоративныхъ качествъ, они при-

[1] Свѣдѣнія такого рода составляютъ содержаніе цѣлой лѣтописи—третьей изъ новгородскихъ лѣтописей.

Знаменіе Божіей Матери.

Мозаика 14-го вѣка въ Константинопольской церкви Спасителя (Кахріе Джами).

соединяютъ чувство и пониманіе несравненнаго цвѣта. Ихъ веселый, сіяющій колоритъ, плотный и нѣжный въ одно и то же время, внушаетъ иногда удивительное очарованіе. Въ этихъ вмѣстѣ и наивныхъ, и мастерскихъ работахъ, византійское искусство пробудилось для своего послѣдняго Возрожденія, которое отъ начала 14-го и до самаго 15-го вѣка вызвало къ жизни цѣлый рядъ прекрасныхъ произведеній. Въ ту самую минуту, когда, казалось, это искусство пришло къ полному истощенію, оно еще разъ явило себя полнымъ жизненныхъ силъ и готовымъ обновиться, и нѣкоторыя созданія этой его эпохи могутъ быть безъ всякаго преувеличенія сравнены съ лучшими произведеніями италіанскихъ примитивовъ» [1].

[1] Diehl. Op. cit., p. 694.

Оживленіе русскаго искусства въ 14 мъ вѣкѣ не было, такимъ образомъ, явленіемъ изолированнымъ, и если этотъ вѣкъ можно считать вѣкомъ происхожденія русской живописи, то само собой понятно то огромное значеніе, которое имѣетъ для рѣшенія вопроса о ея происхожденіи изученіе византійскаго искусства при Палеологахъ. Можно сказать, что этотъ вопросъ сводится къ разсмотрѣнію тѣхъ вліяній, которыя Византія 14-го вѣка оказывала на Россію и къ критическому разбору предположеній о томъ, что эти вліянія были не единственными и не исключительными. Русскими изслѣдователями давно уже былъ замѣченъ поворотъ въ судьбѣ нашей живописи, обозначившійся въ 14-мъ и наблюдаемый на протяженіи 15-го и 16-го вѣка Д. А. Ровинскій, не имѣвшій вмѣстѣ съ своими современниками никакого понятія о Византіи Палеологовъ, упоминалъ о «подражаніи древнимъ италіанскимъ картинамъ» въ новгородскихъ иконахъ 16 го вѣка, и приводилъ примѣры иконъ, будто бы исполненныхъ по рисункамъ Чимабуэ и Перуджино [1]. Въ послѣднее время притокъ новыхъ силъ, наблюдающійся въ русской живописи 14—15-го вѣка, привлекъ вниманіе такихъ выдающихся ученыхъ, какъ Н. П. Кондаковъ и Н. П. Лихачевъ, и заставилъ ихъ создать новыя теоріи о взаимоотношеніяхъ живописи русской, византійской и ранне италіанской [2]. Теоріи эти заслуживаютъ самаго подробнаго разсмотрѣнія, и вопросъ о происхожденіи древне-русской живописи естественно группируется въ настоящее время вокругъ нихъ.

Наиболѣе важныя и общія положенія Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева можно формулировать такъ. Въ русской живописи 14—16-го вѣка встрѣчаются черты, неизвѣстныя искусству до монгольскаго періода и, слѣдовательно, породившему его искусству Византіи. Эти черты встрѣчаются въ италіанской живописи 14—15-го столѣтій. Нѣтъ никакихъ данныхъ предполагать возможнымъ непосредственное вліяніе Италіи на Россію, кромѣ момента, связаннаго съ бракомъ Софіи Палеологъ въ концѣ 15 го в. Напротивъ, не подлежитъ никакимъ сомнѣніямъ сильнѣйшій обмѣнъ культурныхъ вліяній въ 13—15 мъ вѣкѣ между Византіей и Италіей. Въ первое время активную роль играетъ вліяніе Византіи на Италію, но съ нѣкотораго момента возвратное вліяніе Италіи становится преобладающимъ и выражается въ развитіи итало греческихъ иконныхъ мастерскихъ и образованіи, такъ называемой, итало-критской школы. Италіанскія вліянія, испытанныя Византіей, передавались оттуда въ Россію или непосредственно, или черезъ посредство южно-славянскихъ странъ, изъ которыхъ особенно важную роль могла играть Сербія, видѣвшая расцвѣтъ своего искусства въ 14-мъ вѣкѣ.

[1] Д. А. Ровинскій. «Обозрѣніе иконописанія въ Россіи». Спб. 1903, стр. 10—11. [2] Н. П. Кондаковъ. «Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ италіанской живописью ранняго возрожденія». Спб. 1911. Н. П. Лихачевъ. «Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Изображеніе Богоматери въ произведеніяхъ итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ». Спб. 1911.

Божественная литургія. Фреска 14-го вѣка въ Мистрѣ.

Такъ какъ Н. П. Кондаковъ и Н. П. Лихачевъ не предполагаютъ возможности непосредственнаго дѣйствія италіанскаго искусства на Россію, то ихъ положенія прежде всего сводятся къ признанію сильнаго вліянія Италіи ранняго Возрожденія на современное ей византійское и южно-славянское искусство. Вполнѣ признаннымъ фактомъ является наличность сильнаго византійскаго вліянія на Италію въ 13-мъ вѣкѣ. Повернулось ли въ обратную сторону направленіе этого вліянія вмѣстѣ съ наступленіемъ 14-го столѣтія? Исключительность положенія, занимаемаго Джотто, свидѣтельствуетъ какъ разъ о преобладаніи въ Италіи 1300 года живописи византійскаго склада. Другой, современный ему великій мастеръ треченто,—Дуччіо кажется настолько проникнутымъ византійскими вліяніями и настолько выражаетъ традиціи какого то стараго и высоко развитого искусства, что Б. Беренсонъ высказываетъ даже предположеніе, не учился ли Дуччіо въ Константинополѣ[1]. Живопись тре-

[1] Характеристика Дуччіо у Беренсона. Обязанъ своимъ стилемъ лучшимъ византійскимъ мастерамъ эпохи. По всей вѣроятности, учился въ Константинополѣ. Bernhard Berenson. The central italian painters of the Renais

Божественная литургія.
Фреска 14-го вѣка въ Мистрѣ.

ченто послѣ Джотто и Дуччіо разбилась на группы послѣдователей Джотто и упорствующихъ мастеровъ византійской традиціи. Въ Сіенѣ эта традиція удержалась отчасти до самаго конца 15-го в., но и нигдѣ въ Италіи она не исчезла раньше двухъ-трехъ послѣднихъ десятилѣтій 14-го вѣка. Около 1350 г., во всякомъ случаѣ, Италія не выказываетъ опредѣленной реакціи противъ Византійскаго вліянія. Обращаясь къ Византіи 14-го вѣка, мы также не встрѣчаемъ еще волны возвратнаго италіанскаго вліянія. По крайней мѣрѣ существованіе такой волны въ эту эпоху отрицаютъ столь авторитетные историки Византіи Палеологовъ, какъ Диль и Милле. «Византійское Возрожденіе начала 14-го столѣтія, параллельное съ движеніемъ тосканскаго искусства, не обязано ему ничѣмъ. Сравненіе италіанскихъ и византійскихъ произведеній, которыя трактуютъ одну и ту же тему, обнаруживаетъ два разныхъ міра, двѣ различныхъ расы, двѣ противоположныхъ манеры передавать общую

sance». N. Y. 1907. О византійскомъ происхожденіи искусства Дуччіо свидѣтельствуетъ въ своей недавней обширной монографіи и Curt Weigelt (C. Weigelt. Duccio di Buoninsegna. 1911).

«Положеніе во гробѣ».
Деталь фрески 14-го вѣка въ Мистрѣ.

традицію. Мозаики Кахріе-Джами и фрески Мистры не нуждаются въ объясненіи съ помощью найденныхъ на западѣ образцовъ»[1]. Къ этому слѣдуетъ добавить, что промежутокъ времени, отдѣляющій Кахріе-Джами (около 1315) или соборъ въ Мистрѣ (начало 14-го в.) отъ дѣятельности Джотто (1300—1330) слишкомъ малъ, чтобы здѣсь можно было серіозно говорить о какихъ нибудь вліяніяхъ. Все указываетъ на существованіе въ 14-мъ в. совершенно самостоятельнаго византійскаго искусства.

[1] Diehl. Op. cit., p. 698. Millet. «Byzance et non l'Orient». «Revue archéologique». 1908, I.

своими путями поднявшагося, по словамъ Милле, въ фрескахъ Мистры до уровня Джотто [1], до живописной высоты италіанскихъ мастеровъ первой половины 15-го в. [2], по выраженію Диля. *Стр. 68, 69.* Именно эти фрески не только заставили тонко мыслящаго и чувствующаго французскаго ученаго рѣшительно отвергнуть предположеніе о прямомъ италіанскомъ вліяніи, но даже побудили его сказать: «Вмѣсто того, чтобы спрашивать, не обязано ли чѣмъ нибудь византійское Возрожденіе эпохи Палеологовъ Западу, мы могли бы спросить скорѣе, не пріобрѣла ли чего нибудь Италія 14-го в., какъ и Италія предшествующихъ столѣтій, отъ Византіи» [3].

Положеніе явно мѣняется во второй половинѣ 15-го и въ первой половинѣ 16-го вѣка. Росписи Аѳонскихъ монастырей обнаруживаютъ въ очень многихъ случаяхъ композиціи и пріемы, заимствованные въ Италіи. Къ этой эпохѣ относится и распространеніе въ Италіи иконописныхъ мастерскихъ, работавшихъ для Востока. На самомъ Востокѣ возникаютъ иконописныя мастерскія, насквозь проникнутыя вліяніями Италіи. Обиліе подобныхъ мастерскихъ на островѣ Критѣ дало поводъ изслѣдователямъ говорить объ итало-критской школѣ. Многими учеными придается теперь этой школѣ значеніе, котораго она безусловно не заслуживаетъ. Н. П. Кондаковъ примѣняетъ терминъ «итало-критская школа», даже говоря о 14-мъ вѣкѣ [4]. Столь раннюю дату для этой школы никоимъ образомъ нельзя считать доказанной. Италіанскія заимствованія, чувствующіяся въ пейзажѣ и драпировкахъ итало-критскихъ иконъ, восходятъ большей частью къ 15-му и даже 16-му вѣку. *Стр. 71, 72, 73, 75.* Но, если бы даже итало-критскія мастерскія и существовали уже въ 14-мъ вѣкѣ, все равно, ихъ полуремесленная дѣятельность не имѣла рѣшительно ничего общаго съ настоящимъ византійскимъ искусствомъ эпохи Палеологовъ. Объ этомъ достаточно ясно свидѣтельствуютъ стѣнныя росписи 14-го вѣка и тѣ, пока еще немногія, византійскія иконы, которыя по аналогіи со стѣнными росписями можно съ достаточной увѣренностью отнести къ 14-му столѣтію *Стр. 74, 77.* Предполагая даже одновременными два столь различныхъ явленія, какъ высоко-художественная дѣятельность мастеровъ, создавшихъ Мистру и полуремесленная итало-критская иконопись, мы не можемъ сомнѣваться, которое изъ нихъ оказало болѣе могучее вліяніе на русскую живопись. Но, конечно, гораздо естественнѣе предположить, что итало-критская школа возникла много спустя послѣ фресокъ Мистры и была только однимъ изъ явленій, которыми сопровождалось окончательное крушеніе Византіи, — явленіемъ типично упадочнымъ и по своему эклектизму и по своей ремесленности и по своей провинціальности [5].

[1] Millet. Статья въ «Histoire de l'art», издаваемой подъ редакціей André Michel'я. Tome III, partie 2, p. 961. [2] Diehl. Op. cit., p. 694. [3] Diehl. «Etudes byzantines». Paris. 1905, p. 240. [4] **Н. П. Кондаковъ. «Иконографія Богоматери», стр. 114 и мн. др.** [5] Итало-греческія иконы, наблюдаемыя рядомъ съ италіанскими произведеніями во многихъ музеяхъ Италіи, производятъ опредѣленное впечатлѣніе провинціальнаго и ремесленнаго отраженія настоящихъ художественныхъ произведеній. Въ свою очередь, онѣ рѣзко отличаются и отъ современныхъ

Рождество Христово. Итало-греческая икона начала 16-го вѣка. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

Поклоненіе волхвовъ. Деталь иконы Божіей Матери «Умиленіе» итало-греческой школы 15-го вѣка. (Румянцовскій музей въ Москвѣ).

Отнесенная къ половинѣ 15-го в. «итало-критская школа» перестаетъ играть напрасно отведенную ей Н. П. Кондаковымъ важнѣйшую роль въ исторіи русской живописи. Какъ уже было сказано выше, эта исторія твердо и опредѣленно начинается дошедшими до насъ росписями новгородскихъ церквей 60—80-хъ годовъ 14-го вѣка. На дѣлѣ она началась, повидимому, даже еще нѣсколькими десятилѣтіями раньше, немногимъ опаздывая противъ мозаикъ Кахріе-Джами и первыхъ фресокъ Мистры. Русская иконопись 15-го и 16-го вѣка указываетъ на естественное развитіе тѣхъ стилистическихъ признаковъ, какіе мы видимъ въ новгородскихъ росписяхъ 14-го вѣка,

имъ русскихъ иконъ. Весьма поучительно заглянуть въ цѣляхъ такого сравненія въ запасныя комнаты Ватиканской Пинакотеки, гдѣ, на ряду съ итало-греческими иконами, сохраняется нѣсколько московскихъ и новгородскихъ. Грубая и яркая расцвѣтка, отсутствіе красоты типовъ и стройности композиціи, приблизительность исполненія — все это сразу отдѣляетъ «итало-критское» ремесло отъ благороднаго по колориту, проникнутаго чувствомъ красоты и мастерского искусства русскихъ иконописцевъ. Только недоразумѣніемъ можно объяснить высокую оцѣнку, которую итало-греческія иконы встрѣчаютъ въ собраніяхъ нѣкоторыхъ русскихъ любителей.

Бракъ въ Канѣ Галилейской. Деталь иконы Божіей Матери «Умиленіе», итало-греческой школы 15-го вѣка. (Румянцовскій музей въ Москвѣ).

Успеніе Божіей Матери.

Византійская икона 14-го вѣка. Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.

и въ иконахъ, которыя съ полнымъ правомъ можно считать имъ современными. Какъ вѣрно замѣтилъ самъ же Н. П. Лихачевъ, съ именемъ Рублева, т. е. съ концомъ 14-го, началомъ 15-го вѣка соединяется представленіе о первомъ расцвѣтѣ русскаго искусства. Не значитъ ли это, что русская живопись успѣла пережить эпоху своего образованія задолго до распространенія дѣятельности итало-греческихъ мастерскихъ на побережьѣ Адріатическаго и Эгейскаго моря?

Слѣдуетъ перечислить подробнѣе тѣ италіанскія черты, которыя Н. П. Лихачевъ и Н. П. Кондаковъ считаютъ занесенными въ русскую живопись черезъ посредство Византіи и южно-славянскихъ странъ. Вниманіе обоихъ ученыхъ привлекла болѣе всего иконографія, и особенно иконографія Богоматери. Оба изслѣдователя исходятъ изъ того положенія, что византійская иконографія Богоматери, сложившаяся къ 10—11-му вѣку, ограничивалась только символическими композиціями «Знаменія», «Одигитріи», «Деисуса», «Печерской». «Приступая къ разбору изображеній Божіей Матери въ Византіи — пишетъ Н. П. Лихачевъ — мы должны прежде

Рождество Богородицы. Деталь иконы «Божія Матерь Умиленіе», съ акаѳистомъ. Итало-греческой школы 15-го вѣка. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Божія Матерь «Умиленіе» съ акаѳистомъ.

Итало-греческая икона 15-го вѣка. (Румянцовскій музей въ Москвѣ).

Воскресеніе. (Сошествіе въ адъ). Византійская икона начала 15-го вѣка.
(Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

всего отмѣтить коренное внутреннее отличіе ихъ отъ Мадоннъ италіанской живописи. Мадонны великихъ италіанскихъ мастеровъ изображаютъ мать и младенца... Византійскія изображенія — иное, это «образы» въ полномъ смыслѣ этого слова, живописное представленіе богословскихъ идей»[1]. Далѣе Н. П. Лихачевъ и Н. П. Кондаковъ указываютъ на обиліе въ русскомъ искусствѣ типовъ изображенія Богоматери, повидимому, совершенно неизвѣстныхъ Византіи 10—11-го вѣка,— прежде всего «Умиленія», изображающаго мать, съ нѣжно обнявшимъ ее и прильнувшимъ къ ея щекѣ младенцемъ (*стр. 76*), типа «Млекопитательницы», «Коневской» (*стр. 79*), «Страстной» и еще многихъ другихъ[2]. Всѣ эти типы упомянутые русскіе ученые считаютъ занесенными съ Запада въ искусство Византіи, а оттуда въ русскую живопись. Для доказательства западнаго происхожденія типа «Умиленія» Н. П. Лихачевъ продѣлалъ огромную и кропотливую работу обзора сохранившихся въ различныхъ музеяхъ византійскихъ свинцовыхъ вислыхъ печатей, на которыхъ, по его убѣжденію, оттискивались изображенія, заимствованныя съ иконъ или монументальной живописи. На этихъ печатяхъ Н. П. Лихачевымъ не былъ встрѣченъ типъ «Умиленія», что доказываетъ его отсутствіе въ византійскомъ искусствѣ, если только не объясняется невозможностью отчетливо воспроизвести эту сложную и слитную композицію на маленькомъ кусочкѣ свинца, и естественнымъ предпочтеніемъ, которое оказывали византійскіе печатники болѣе простымъ и отчетливымъ композиціямъ «Знаменія» и «Одигитріи». «Изъ разсмотрѣнія доступныхъ намъ данныхъ составляется заключеніе, — пишетъ Н. П. Лихачевъ, — что типъ «Умиленія» хотя и появился въ византійскомъ искусствѣ, но очень поздно, и составляетъ крайнюю рѣдкость»[3]. Н. П. Кондаковъ, напротивъ, утверждаетъ, что «исконное происхожденіе типа «Умиленія» по всѣмъ даннымъ византійское, и установка его относится къ 11—12-му вѣку; повидимому, самое названіе «Умиленіе» является переводомъ Божіей Матери Элеусы — Милостивой. Изслѣдованіе древнѣйшихъ типовъ Умиленія показываетъ, что они такъ или иначе воспроизводятъ въ 12—13-мъ столѣтіи образъ, подобный чудотворной иконѣ «Владимірской Божіей Матери» въ Успенскомъ соборѣ, что подтверждается мѣдными образками именно этой эпохи, находимыми въ развалинахъ древнѣйшихъ кіевскихъ храмовъ. Но эта древняя основа, перешедшая рано въ иконописный обиходъ греко-православной общины въ Италіи, поступила въ 13-мъ вѣкѣ въ качествѣ излюбленной и освященной формы въ иконопись средней и сѣверной Италіи (чему примѣры мы находимъ, между прочимъ, въ собраніяхъ Пизы и др.) и распространилась въ рядѣ иконописныхъ варіантовъ 14—15-го вѣка.

[1] Н. П. Лихачевъ. «Историческое значеніе итало-греческой иконописи», стр. 41—42. [2] Подробный перечень этихъ иконописныхъ типовъ данъ въ трудахъ Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева. [3] Н. П. Лихачевъ. Op. cit., p. 153.

Божія Матерь Коневская. Икона 15-го вѣка
Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ

Очень ясно это можно видѣть на иконѣ Амбруоджо Лоренцетти въ аббатствѣ Евгенія близъ Сіены [1].

Слѣдуетъ, такимъ образомъ, согласно Н. П. Кондакову, что типъ «Умиленія», хотя и появился впервые въ Византіи, все-таки, чтобы появиться въ ней вторично и войти въ русскую живопись, долженъ былъ почему то пройти черезъ Италію. Искусственность такого построенія очевидна сама собой, и она вызвала справедливую критику проф. Г. Г. Павлуцкаго. Нельзя не согласиться съ нѣкоторыми выводами этого ученаго, сдѣланными послѣ разбора книгъ Н. П. Лихачева и Н. П. Кондакова. «Монеты и вислыя печати недостаточны для того, чтобы судить о Богоматери въ византійскомъ искусствѣ. Онѣ не охватываютъ всѣхъ типовъ или, по крайней мѣрѣ, передаютъ лишь древнѣйшіе изъ нихъ... Русскія иконы Богоматери восполняютъ этотъ недостатокъ. Всѣ онѣ находятся въ зависимости отъ византійскихъ, а не отъ западныхъ памятниковъ. Всѣ италіанскія Мадонны 15-го вѣка, несмотря на свой реализмъ, ясно показываютъ свою зависимость отъ византійскихъ образцовъ... Всѣ онѣ разрабатываютъ болѣе или менѣе свободно мотивы, данные византійскими образцами... Тѣ изображенія Богоматери, которыя выражаютъ материнскую любовь, чувство («Умиленіе», «Страстная»), и которыя считаются италіанскаго или западнаго происхожденія, на самомъ дѣлѣ происходятъ отъ византійскихъ образцовъ, какъ доказываетъ изображеніе Богоматери на бронзовой двери въ Равелло (1173 г.).. Нужно стать на сторону тѣхъ ученыхъ, которые относятъ начало Возрожденія къ Византіи. Драматизмъ, который мы видимъ въ русскихъ иконахъ, проникъ въ русскую иконопись вовсе не изъ области италіанскаго Возрожденія, но относится ко внутренней работѣ византійскаго искусства, начавшейся въ 11-мъ вѣкѣ» [2].

Въ самомъ дѣлѣ Н. П. Кондаковъ какъ будто бы совершенно забываетъ о томъ расцвѣтѣ византійскаго искусства при Палеологахъ, о которомъ столь краснорѣчиво свидѣтельствуютъ мозаики Кахріе-Джами, фрески церквей Мистры и Старой Сербіи и, добавимъ еще, фрески новгородскихъ церквей. Стоитъ вспомнить приведенныя выше слова Диля объ «экспрессивности», о «реалистическихъ и правдивыхъ наблюденіяхъ», о стремленіи видѣть «природу и жизнь», обнаруженныхъ искусствомъ этой эпохи, чтобы вполнѣ допустить возможность распространенія въ немъ типа «Умиленія» и другихъ ему подобныхъ. Вспомнимъ еще слова, сказанныя Милле о художникахъ Мистры. «Исторія Богоматери особенно очаровывала этихъ чувствительныхъ художниковъ. Они трактовали ее съ нѣжностью и благоговѣніемъ... Ихъ юная Дѣва отличается благородными движеніями, стройностью и граціей византійской патриціанки. Они чувствуютъ очарованіе женщины, достигшей зрѣлаго

[1] Н. П. Кондаковъ. Op. cit. p. 150—152. — [2] Г. Г. Павлуцкій. «Къ вопросу о взаимномъ вліяніи византійскаго и италіанскаго искусства». «Искусство» 1912. № 5—6.

Дмитрій Солунскій. Фреска Ѳерапонтова монастыря.—1500 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»).

возраста. Они не боятся изображать черты Матери Божіей, измѣненныя смертью»[1]. Человѣчность, такимъ образомъ, была неотъемлемой чертой искусства эпохи Палеологовъ, и намъ непонятно, почему бы и эта эпоха должна была ограничивать себя «предѣльнымъ выраженіемъ богословскихъ идей» стараго Византійскаго искусства. Быть можетъ, при внимательномъ изслѣдованіи византійскихъ и сербскихъ стѣнныхъ росписей и иконъ 14-го вѣка, удалось бы скорѣе встрѣтить типъ «Умиленія», чѣмъ при обзорѣ свинцовыхъ печатей. Что это предположеніе имѣетъ основаніе—доказываютъ русскія стѣнныя росписи той эпохи. На стѣнѣ Волотовской церкви близъ Новгорода, расписанной въ 1363 г., на фрескѣ, изображающей борьбу Іакова съ ангеломъ, помѣщенъ круглый медальонъ съ изображеніемъ Богоматери типа «Умиленія»[2].

Утверждая, что типъ «Умиленія», какъ и многія другія особенности русской иконографіи были переданы русскому искусству не весьма сомнительной по своему значенію «итало-критской школой», но великимъ византійскимъ искусствомъ эпохи Палеологовъ, мы еще настойчивѣе готовы утверждать, что стиль русской живописи 14—17-го вѣка рѣшительно нисколько не зависитъ отъ живописи итало-греческихъ мастерскихъ. Изъ двухъ ученыхъ, заговорившихъ о связи древне-русской живописи съ италіанской, Н. П. Лихачевъ касается вопросовъ стиля лишь вскользь и мимоходомъ. Больше мѣста отводитъ имъ Н. П. Кондаковъ, подкрѣпляющій свои иконографическіе доводы въ пользу итало-критской школы интересными соображеніями по поводу колорита. Его вниманіе привлекли «двуцвѣтные рефлексы (блики) и такія же тѣни: фіолетовыя или красно-лиловыя, темно-лиловыя ткани, отливающія въ «свѣтахъ» голубымъ, а голубыя отливающія въ тѣняхъ малиновымъ отблескомъ»[3]. «Эти какъ бы двуличневыя ткани,—добавляетъ Н. П. Кондаковъ,— составляютъ красоту многихъ русскихъ иконъ 15-го столѣтія», и эту «красоту» Н. П. Кондаковъ относитъ на счетъ вліянія Италіи. Онъ приводитъ цѣлый рядъ примѣровъ, указывающихъ на употребленіе цвѣтныхъ тѣней и цвѣтныхъ просвѣтовъ италіанскими мастерами треченто и кватроченто. Италіанское происхожденіе этого пріема доказывается, по его мнѣнію, слѣдующими соображеніями. «Зная обширное поприще византійскаго вліянія въ Италіи, должно прежде всего задаться вопросомъ, не составляетъ ли указанная техника особенности результатовъ именно этого вліянія, т. е. не была ли эта особенность въ византійскомъ искусствѣ. Дѣло въ томъ, что если бы это обстоятельство подтвердилось исторически, то существованіе этой особенности въ итало-критской иконописи было бы натуральнѣе отнести къ греческимъ образцамъ, которые должны были быть ближе къ грекамъ—ея руководителямъ,

[1] Millet. Op. cit. [2] Воспроизведено при статьѣ В. В. Суслова «Церковь Успенія въ Волотовѣ близъ Новгорода». «Труды московскаго предварительнаго комитета XV археологическаго съѣзда», томъ II, стр. 63. [3] Н. П. Кондаковъ. Op. cit., p. 94.

Введеніе во храмъ.

Мозаика 14-го вѣка въ Константинопольской церкви Спасителя Кахріе Джами.

чѣмъ къ самой италіанской живописи. Съ этой цѣлью я просмотрѣлъ въ оригиналѣ весь кодексъ Византійскаго Минологія имп. Василія II (976—1025), въ которомъ, какъ извѣстно, сосредоточены всѣ техническія свойства и достоинства византійскаго искусства лучшей эпохи. Въ результатѣ этого осмотра считаю возможнымъ удостовѣрить, что въ этомъ кодексѣ особенность эта нигдѣ не замѣчается» [1]... И на основаніи осмотра одной рукописи, написанной опредѣленными мастерами въ опредѣленную эпоху, Н. П. Кондаковъ дѣлаетъ заключеніе, относящееся ко всей византійской живописи! Едва ли надо говорить, что такое заключеніе никого не убѣждаетъ. Факты, напротивъ, показываютъ, что въ русскихъ иконахъ начала 15-го, конца 14-го вѣка и въ византійскихъ иконахъ, относимыхъ по аналогіи съ фресками къ

[1] Тамъ же, стр. 95.

14 вѣка, встрѣчаются и цвѣтной свѣтъ, и цвѣтная тѣнь. Тотъ же пріемъ встрѣчается неоднократно въ мозаикахъ Кахріе-Джами и фрескахъ Мистры, которыя ни Диль, ни Милле, ни Н. П. Лихачевъ, да, вѣроятно, и самъ Н. П. Кондаковъ не рѣшатся же приписать пресловутой итало-критской школѣ. И этотъ пріемъ, несомнѣнно, отличается глубокой древностью. Мы видимъ его въ прекрасномъ Голенищевскомъ собраніи образцовъ эллинистической живописи, нынѣ въ музеѣ Александра III въ Москвѣ. Самъ Н. П. Кондаковъ говоритъ, что «наши характерные рефлексы или двуцвѣтные оттѣнки появились еще въ древне-христіанской живописи изъ антика»[1]. Изъ «антика» они перешли, какъ и многое другое, въ византійское искусство, и отсюда въ вѣкъ возрожденія при Палеологахъ многихъ античныхъ традицій, перешли въ искусство Италіи и въ древне-русскую живопись.

Другимъ примѣромъ недостаточно обоснованныхъ сближеній италіанской живописи съ русской у Н. П. Кондакова можетъ служить его замѣчаніе объ удлиненныхъ пропорціяхъ фигуръ. Къ особенно страннымъ выводамъ пришелъ, исходя изъ этого замѣчанія, изслѣдователь и издатель фресокъ Ѳерапонтова монастыря, В. Т. Георгіевскій. Встрѣчая въ этихъ фрескахъ работы Діонисія удлиненныя пропорціи фигуръ *стр. 81*, В. Т. Георгіевскій пишетъ: «Эта особенность, какъ оказывается, была характерной чертой не только у Діонисія и его школы, но гораздо раньше у многихъ художниковъ греческихъ и даже западныхъ италіанскихъ. Н. П. Кондаковъ въ своей, уже много разъ упоминаемой нами, книгѣ «Иконографія Богоматери», написанной имъ послѣ тщательнаго изученія особенностей техники греко-италіанскихъ мастеровъ и художественныхъ школъ Италіи ранняго возрожденія, находитъ, что эти удлиненныя пропорціи фигуръ у нѣкоторыхъ италіанскихъ художниковъ того времени, перерабатывавшихъ въ общемъ византійскую основу, составляютъ особую художественную манеру, которая была усвоена и греко-италіанской живописью. Къ числу такихъ художниковъ онъ относитъ венеціанскаго художника Лоренцо Венеціано (раб. 1356—1372) и предполагаетъ, что удлиненныя пропорціи его произведеній и особая величавость манеры были вѣроятными образцами манеры Панселина»[2]. Самъ В. Т. Георгіевскій видитъ въ Лоренцо Венеціано источникъ удлиненныхъ пропорцій Діонисія, а немного далѣе указываетъ, что «эта манера удлиненныхъ фигуръ, свойственная, по изысканію Н. П. Кондакова, Лоренцо Венеціано, можетъ быть наблюдаема и въ иконахъ, приписываемыхъ кисти А. Рублева»[3]. Такимъ образомъ, Лоренцо Венеціано выростаетъ до значенія какого то Рафаэля христіанскаго Востока, подчиняющаго своему вліянію чуть не на два столѣтія впередъ и Аѳонъ, и Бѣлозерскій край, что немало удивитъ каждаго, кто

[1] Н. П. Кондаковъ. Op. cit. стр. 94. [2] В. Т. Георгіевскій. «Фрески Ѳерапонтова монастыря». Спб. 1911, стр. 70. [3] Тамъ же, стр. 71.

Прощаніе Іосифа съ Маріей.

Мозаика 14-го вѣка въ Константинопольской церкви Спасителя (Кахріе-Джами).

знакомъ съ италіанскимъ искусствомъ, и кто знаетъ, что Лоренцо Венеціано былъ зауряднымъ художникомъ, имѣвшимъ мало вліянія даже въ предѣлахъ своей области

и своего города [1]. Все основано на совершенно случайномъ наблюденіи Н. П. Кондакова, ибо художниковъ (и гораздо болѣе значительныхъ) съ удлиненными пропорціями фигуръ очень много въ италіанскомъ искусствѣ. Широкое знакомство съ исторіей искусства указываетъ, что всякое искусство въ какой то моментъ своей жизни естественнымъ путемъ и безъ всякихъ постороннихъ вліяній проходитъ черезъ стадію преувеличенно удлиненныхъ пропорцій [2]. Это общій законъ, провѣренный искусствомъ различныхъ эпохъ и народовъ, и было бы странно, если бы русская живопись не подчинилась ему. Но В. Т. Георгіевскому, какъ и многимъ другимъ русскимъ изслѣдователямъ, чужда мысль объ искусствѣ, развивающемся изъ себя, по своимъ внутреннимъ законамъ. Для объясненія всякаго новаго явленія онъ считаетъ необходимымъ во что бы то ни стало подыскать какое нибудь вліяніе со стороны.

Отъ такого взгляда, къ сожалѣнію, не вполнѣ свободенъ даже Н. П. Лихачевъ, далеко не раздѣляющій, впрочемъ, всѣхъ крайностей теоретическаго увлеченія Н. П. Кондакова итало-критской школой. Прежде всего у Н. П. Лихачева есть отчетливая мысль о существованіи византійскаго искусства въ 14-мъ вѣкѣ, которое не должно быть смѣшиваемо съ итало-греческой живописью конца 14-го и 15—16-го столѣтія [3]. Заслуживаютъ всяческаго вниманія тѣ «домыслы» о судьбахъ русской живописи, которые помѣщены этимъ почтеннымъ ученымъ въ концѣ его послѣдняго изслѣдованія. Н. П. Лихачевъ предполагаетъ существованіе двухъ волнъ вліянія, способствовавшихъ образованію древне-русской живописи. О первой изъ нихъ онъ говоритъ такъ: «Въ концѣ 14-го вѣка новая волна южно-славянскаго вліянія, столь замѣтная въ рукописяхъ, принесла новые образцы и даже совсѣмъ неизвѣстные до того «переводы». Въ связи съ этимъ вліяніемъ и художественнымъ движеніемъ въ самой Византіи, русская иконопись получаетъ развитіе, замѣченное современниками и связанное съ именемъ Рублева. Въ образованіи этого не византійскаго искусства первенствующую роль все-таки играла сама Византія, а не славянскія государства» [4]. Какъ видно изъ этого, Н. П. Лихачевъ придаетъ такъ же, какъ и мы, самое важное значеніе Византіи 14-го вѣка. Говоря о русскомъ 14-мъ вѣкѣ, онъ не находитъ нужнымъ упомянуть о возможности какихъ либо другихъ вліяній, кромѣ чисто византійскихъ и южно-славянскихъ. Въ противоположность Н. П. Кондакову, онъ не видитъ въ русскомъ 14-мъ вѣкѣ никакихъ итало-греческихъ вліяній. Противъ той роли, которую онъ отводитъ южно-славянскимъ странамъ, также нельзя спорить, тѣмъ болѣе, что эта

[1] Lionello Venturi. Le origini della pittura veneziana. Venezia. 1907, p. 30—40. Въ книгѣ Laudedeo Testi на эту же тему Лоренцо Венеціано изображенъ опредѣленно готическимъ мастеромъ. [2] Эти пропорціи отмѣчаютъ обыкновенно моментъ утонченности, достигнутой какимъ либо искусствомъ накануне его паденія. Мы видимъ удлиненныя пропорціи въ эллинистическихъ рельефахъ, въ картинахъ нѣсколько болѣзненныхъ мастеровъ поздняго кватроченто. Не противорѣчитъ этому наблюденію и примѣръ Діонисія, ибо въ 1500 г., когда писалъ Діонисій, новгородская школа, къ которой онъ принадлежалъ, несомнѣнно уже пережила свой классическій моментъ развитія. [3] Н. П. Лихачевъ. Op. cit., p. 153, 217 и др. [4] Тамъ же, стр. 219.

Тайная вечеря. Фреска 14-го вѣка въ Мистрѣ.

роль, какъ явствуетъ изъ послѣдней приведенной фразы, все-таки второстепенная, передаточная.

«Въ теченіе 15-го вѣка, говоритъ Н. П. Лихачевъ далѣе, опять безъ всякаго упоминанія объ итало-греческой живописи, — постепенно вырабатывается самостоятельная русская иконопись». Съ итало-греческимъ искусствомъ въ «домыслахъ» уважаемаго ученаго мы встрѣчаемся лишь далѣе, тамъ, гдѣ онъ говоритъ о второй волнѣ иноземнаго вліянія, въ концѣ 15-го вѣка. «Браки съ Софьей Палеологъ и Волошской княжной, а равно и начавшіяся дипломатическія посылки въ Римъ, доставили на Русь множество образцовъ итало-греческаго искусства. Эта новая волна вліянія встрѣтила сопротивленіе въ установившихся вкусахъ, и потребовалось значительное время, чтобы она отразилась въ Москвѣ, но на этотъ разъ не въ видѣ копій, а національно-претворенной. Московская школа иконописи, несомнѣнно,

носитъ свой, особенный, даже самостоятельный характеръ. Все, начиная съ досокъ иконныхъ, [illegible]... все свое. Круглыя русскія лица, зигзагообразныя горы, одноцвѣтный [illegible] желтый фонъ. Но откуда эта яркость красокъ, бѣлизна лицъ, узорочья одеждъ, все это вновь заимствовано и является рѣзкимъ контрастомъ съ такъ называемыми «новгородскими» письмами. Итало-критская живопись, а черезъ нее и ея первоначальный источникъ—живопись Италіи, отразилась и въ московской иконописи [1]. Съ этими «домыслами» Н. П. Лихачева труднѣе вполнѣ согласиться, чѣмъ съ приведенными выше. Во первыхъ, не совсѣмъ понятно, что означаетъ выраженіе: «живопись Италіи отразилась и въ московской иконописи», тогда какъ нигдѣ у Н. П. Лихачева не сказано о какомъ либо еще другомъ ея отраженіи. Новгородскую школу къ тому же онъ самъ признаетъ «рѣзкимъ контрастомъ» съ московской. А затѣмъ не кажется несомнѣннымъ, что «яркость красокъ, бѣлизна лицъ, узорочья одеждъ» должны быть непремѣнно откуда то заимствованы. Какъ мы надѣемся показать далѣе, эти особенности манеры, поскольку онѣ являются стилистическими признаками, были слѣдствіемъ естественнаго стилистическаго развитія, обнаруженнаго русской живописью въ 16-мъ вѣкѣ. Въ этомъ вѣкѣ русская живопись обильно принимала народные элементы, а съ другой стороны она дѣлила участь всей русской культуры въ ея движеніи къ востоку. И, думается, этимъ скорѣе можно объяснить черты, наблюденныя Н. П. Лихачевымъ, чѣмъ вліяніемъ Италіи. Вліянія эти были и, вѣроятно, то были даже непосредственныя вліянія на рубежѣ 15-го и 16-го столѣтій, но, какъ и всякія вообще вліянія, они играли лишь второстепенную роль въ такомъ сложившемся и органически растущемъ искусствѣ, какимъ была уже тогдашняя русская живопись.

Развитіе этого художественнаго организма изъ тѣхъ духовныхъ и формальныхъ началъ, которыя принесло ему византійское искусство 14-го вѣка—такова основная тема всякаго изслѣдователя древне-русской живописи. Уклоняясь отъ этой темы для поисковъ разныхъ вліяній, русскіе писатели доказываютъ тѣмъ самымъ свою несвободу отъ устарѣвшей Буслаевской оцѣнки русской иконописи, какъ искусства малаго, первобытнаго и отсталаго [2]. Поиски вліяній показываютъ, что мы все еще смотримъ на русскую живопись 15-го и 17-го вѣка какъ на «провинцію» въ искусствѣ, которая жадно ловитъ доходящія до нея въ искаженномъ видѣ вѣянія художественныхъ столицъ. Такое воззрѣніе глубоко несправедливо. Послѣ крушенія Византіи и балканскихъ государствъ, Россія волей судьбы сдѣлалась прямой наслѣдницей великаго тысячелѣтняго искусства. Въ 15-мъ и 16-мъ вѣкѣ не Критъ, не южно-италіанскіе города, не Аѳонъ даже, но Новгородъ и Москва стали столи-

[1] Н. П. Лихачевъ, стр. 220. [2] Вся дѣятельность Буслаева, какъ историка искусства, была основана на этомъ предвзятомъ мнѣніи.

Маріи у гроба. Фреска 14-го вѣка въ Мистрѣ.

цами искусства византійской основы. Новгородскіе мастера работали для хановъ Золотой Орды, новгородцы писали для нѣмцевъ Ганзейской колоніи Новгорода [1], новгородскіе художники покрыли фресками, еще сохранившимися и нынѣ, капеллу Святого Креста въ Краковскомъ соборѣ въ 1471 г. [2]. Уже давно доказано существованіе обильнаго притока русскихъ иконъ на православный Востокъ во второй половинѣ 16-го и въ 17-мъ вѣкѣ [3]. Но ничего удивительнаго не будетъ, если дальнѣйшія изслѣдованія покажутъ, что начало этого явленія должно быть отнесено къ

[1] 2-я новгородская лѣтопись подъ 1386 годомъ. [2] Felix Kopera. O malarstwie byzantinskiem w Polsce. Polskie Museum. K. I. Z. VIII. [3] Н. П. Лихачевъ. Op. cit., p. 218.

Благовѣщеніе. Новгородской школы 16-го вѣка. (Придѣлъ Собора Архангела Михаила, въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ).

Евангелистъ Маркъ. Новгородской школы конца 15-го вѣка.
(Третьяковская галерея).

половинѣ 15-го вѣка, если окажется, что иныя греческія иконы начала 16-го столѣтія скрываютъ подъ слоемъ «итало-критской» живописи живопись мастеровъ Великаго Новгорода или юной еще Москвы [1].

Русская живопись 14-го — 16-го вѣка сохранила единственнымъ образомъ великія традиціи византійскаго искусства. Сквозь нее византійская живопись выступаетъ впервые, наконецъ, во всемъ своемъ истинномъ величіи. Благодаря уединенности отъ Европы, древняя Русь удержала тайну искусства, о которомъ Западъ уже давно успѣлъ забыть — тайну живописи, въ основу которой легли воззрѣнія и стилистическіе пріемы, не встрѣчающіеся въ живописи европейскаго Возрожденія. Слѣдуетъ остановиться подробнѣе на этомъ чрезвычайно важномъ, по нашему мнѣнію, обстоятельствѣ. Мы говорили выше, что русская живопись сохранила и развила логически традиціи византійскаго искусства, особенно искусства Палеологовъ, бывшаго исходной точкой русской иконописи и стѣнописи 15-го и 16-го вѣка. Вмѣстѣ съ этимъ русская живопись сохранила нѣкоторыя традиціи искусства еще болѣе древняго и замѣчательнаго, — почти цѣликомъ исчезнувшаго искусства античной живописи.

Айналовъ и Стржиговскій [2] блестяще доказали постоянное присутствіе эллинистическихъ воспоминаній въ византійскомъ искусствѣ 6-го — 11-го вѣка. Извѣстно также, съ какой необычайной силой пробудились эти античныя реминисценціи въ искусствѣ Палеологовъ. «Въ 14-мъ и 15-мъ вѣкѣ Константинополь оставался все еще центромъ высокой духовной культуры. Его школы процвѣтали. Учащіеся стекались туда со всѣхъ концовъ Эллинскаго міра и даже изъ за границы. Преподавали тамъ люди выдающіеся: философы, которые комментировали Платона и Аристотеля, филологи и грамматики, которые своими работами о языкѣ и о классическихъ текстахъ выказывали себя достойными предшественниками гуманистовъ Возрожденія. Знаменитые теологи поддерживали въ то же время въ Церкви дѣятельное и могущественное движеніе идей. Но Константинополь Палеологовъ былъ не только столицей ученыхъ и эрудитовъ: онъ былъ способенъ къ творчеству, онъ произвелъ рядъ писателей, обладавшихъ оригинальнымъ талантомъ, рядъ историковъ, юмористовъ, памфлетистовъ и поэтовъ, рядъ астрономовъ, медиковъ и натуралистовъ, которые, по словамъ Крумбахера, оказали естествознанію не меньше услугъ, чѣмъ Рожеръ Бэконъ на Западѣ. Всѣ силы имперіи соединились въ этомъ послѣднемъ Возрожденіи, которое предшествовало европейскому гуманизму и великому умственному движенію 15-го вѣка» [3].

[1] Новгородская живопись была открыта при расчисткѣ одной итало-греческой иконы въ музеѣ Александра III въ Спб. [2] Д. В. Айналовъ. «Эллинистическія основы византійскаго искусства». Спб. 1900. Strzygowski. «Orient oder Rom». Leipzig. 1901. «Kleinasien». München. 1902 и друг. [3] Ch. Diehl. «Manuel», p. 701.

Благовѣщеніе. Новгородской школы 15-го вѣка. (Храмъ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ).

«Возможно ли, —спрашиваетъ далѣе тотъ же Диль,—возможно ли, что въ такой средѣ оставалось неподвижнымъ одно искусство? Что его дѣятельность была значительна, это доказываетъ обиліе построекъ, датированныхъ тѣмъ временемъ, многочисленность фресокъ, сохранившихся отъ той эпохи. И это искусство принуждено было принять новую форму. Описанія Мануила Филета въ началѣ 14-го вѣка ἐκφράσεις, подражавшія Филострату, показываютъ, что эллинистическія произведенія сохранялись и цѣнились въ Византіи. Художники той эпохи естественно почерпали въ нихъ вкусъ къ эллинистическимъ мотивамъ». «Классическіе авторы, —пишетъ Милле, —пріобщили Византію къ александрійской эстетикѣ. Николай Хоніатъ, Мануилъ Филетъ, Евгеникъ сдѣлались учениками Филострата. Они пріучали читателей цѣнить мельчайшія подробности пейзажа, и особенно заставляли его восхищаться красотой формы, выраженіемъ жизни и еще болѣе того тонкостью исполненія. Эти описанія не академическія упражненія. Они говорятъ о произведеніяхъ, существовавшихъ въ дѣйствительности, христіанскихъ, современныхъ имъ, такихъ, которыя мы можемъ иногда точно установить» [1].

Цѣлый рядъ признаковъ указываетъ на связь византійскаго искусства 14-го столѣтія съ искусствомъ эллинистическимъ. Эллинистической чертой являются сложные и живописные архитектурные и пейзажные фоны мозаикъ Кахріе-Джами и фресокъ Мистры. *Стр. 83, 85, 87.* «Въ 14-мъ вѣкѣ, —говоритъ Милле,—появляется вновь фантастическая архитектура: портики въ видѣ подковы, навѣсы, террасы, башенки, зубчатыя стѣны, перемѣшанныя съ маленькими фигурами и раскинутыми тканями, —все то, что составляетъ украшеніе помпейскихъ фресокъ. Мы видимъ также, какъ умножаются и распространяются ступенчатыя скалы, служащія для изображенія игры свѣта по законамъ александрійскаго импрессіонизма» [2]. *Стр. 89.* Этотъ александрійскій импрессіонизмъ или люминизмъ воскресаетъ снова въ окрашенныхъ тѣняхъ, въ цвѣтныхъ рефлексахъ на тѣлѣ, въ двуцвѣтныхъ тканяхъ, которыя, какъ мы видѣли выше, лишь по недоразумѣнію, Н. П. Кондаковъ приписываетъ вліяніямъ Италіи треченто и кватроченто. Безъ всякаго посредства Италіи, и никоимъ образомъ не послѣ нея Византія осуществила въ какой то мѣрѣ свое Возрожденіе античности. И не слѣдуетъ думать, что эллинистическія реминисценціи воскресли въ 14-мъ столѣтіи внезапно, послѣ полнаго многовѣковаго забвенія. Какъ доказалъ Д. В. Айналовъ, эллинистическія традиціи никогда не умирали въ византійскомъ искусствѣ. И несомнѣнно мы знали бы объ этомъ гораздо больше, если бы наши представленія о византійскомъ искусствѣ 6-го—11-го вѣка не должны были ограничиваться немногими иллюстрированными манускриптами, нѣсколькими мозаиками

[1] Millet. Op. cit., p. 945. [2] Тамъ же, стр. 946.

Чудо Архангела Михаила. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Храмъ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ).

Христосъ и грѣшница.

Фреска Ѳерапонтова монастыря.—1500 г. Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря».

церквей, маленькими рельефами и предметами украшенія. Въ Византіи на ряду съ религіознымъ искусствомъ существовало огромное свѣтское искусство.

Стѣны Константинопольскихъ дворцовъ и домовъ были покрыты фресками, изображавшими историческія или семейныя событія, пейзажи, портретныя группы. На ряду съ этимъ, существовала станковая живопись, и если мы еще не можемъ на основаніи фактовъ сказать, что византійскій домъ вмѣщалъ картины, то мы не

Успеніе Божіей Матери. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

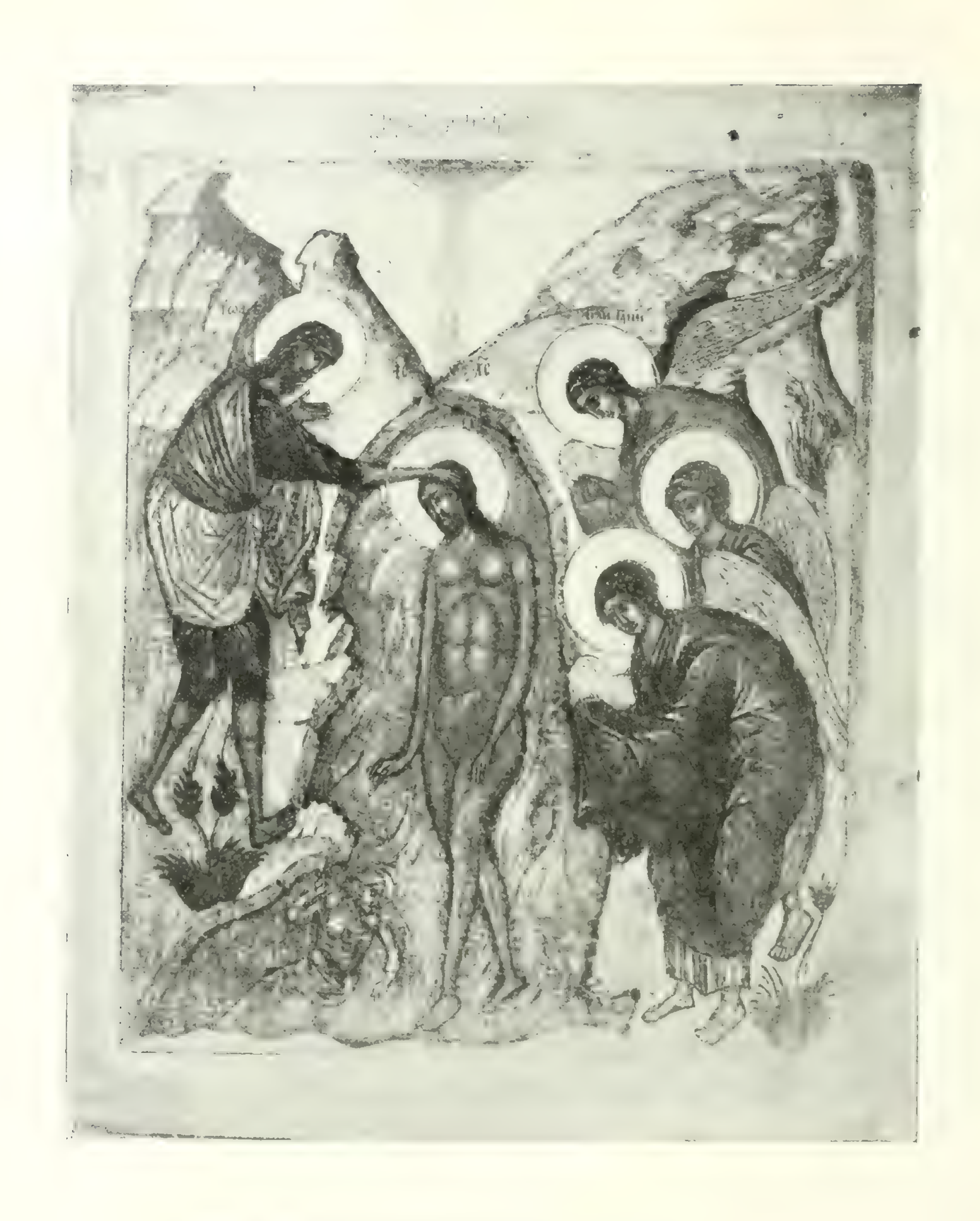
можемъ усомниться, что онъ вмѣщалъ иконы и портреты [1]. Свѣтская живопись въ противоположность религіозной не знала гоненія иконоборцевъ. Она легко могла удержать свои древнія эллинистическія и азійскія традиціи. Все указываетъ, что именно къ ней мы должны обратиться, ища причины византійскаго возрожденія въ 14-мъ вѣкѣ. Для объясненія «Ренессанса» Палеологовъ нѣтъ никакой нужды создавать легенды о воздѣйствіи Сиріи, какъ это дѣлаютъ Стржиговскій и Шмитъ [2], нѣтъ нужды искать вліянія Запада. Возможности Возрожденія Византія имѣла у себя дома. Онѣ были осуществлены въ 14-мъ вѣкѣ, благодаря той свободѣ, съ которой эпоха Палеологовъ перенесла въ искусство монументальное и религіозное принципы искусства домашняго, свѣтскаго. Фрески 14-го вѣка кажутся Милле написанными подъ сильнымъ вліяніемъ иконописи [3]. Искусство иконописи расцвѣтаетъ и окончательно опредѣляется въ эту эпоху. Бѣдность имперіи Палеологовъ заставила ее смѣнить драгоцѣнные способы украшенія церквей мозаику и эмаль на болѣе простые и скромные—фреску и иконопись. Религіозная живопись приняла изобразительныя средства живописи свѣтской. Вмѣстѣ съ этимъ она неизбѣжно приняла тѣ иконографическія и стилистическія новшества, о которыхъ говорятъ Диль и Милле, и воскресила ту эллинистическую эстетику, которая никогда полностью не исчезала изъ воззрѣній византійскаго образованнаго общества.

Для насъ русскихъ все это имѣетъ особенно важное значеніе, ибо многочисленныя эллинистическія черты сохраняютъ наши фрески и иконы 14-го—16-го столѣтія. Послѣ сказаннаго выше, мы знаемъ теперь, кому обязана древняя Русь «красотой многихъ русскихъ иконъ 16-го столѣтія»—ихъ двуцвѣтными тканями и сверкающими цвѣтными «рефлексами». «Фантастическую архитектуру», о которой пишетъ Милле, мы также въ изобиліи найдемъ на русскихъ иконахъ. *Стр. 90, 91.* Сопоставленіе архитектуры, изображенной на русскихъ иконахъ, съ архитектурой помпейскихъ фресокъ и римскихъ гипсовыхъ рельефовъ приводитъ къ поразительнымъ результатамъ. Въ обоихъ случаяхъ мы одинаково часто встрѣчаемъ мотивъ четыреxугольнаго атріума, перекрытаго двускатнымъ или шатровымъ навѣсомъ, опирающимся на четыре колонки, мотивъ velum—полога, перекинутаго отъ крыши дома къ одиноко стоящей колоннѣ или дереву, полога, такого понятнаго въ обиходѣ античнаго юга и такого страннаго въ воображеніи русскаго сѣвера [4]. *Стр. 93.* «Ступенчатыя скалы», о которыхъ говоритъ Милле, это неизбѣжныя горки русской иконы. *Стр. 95.* Въ извѣстной работѣ Каллаба [5] достаточно

O. M. Dalton. «Byzantine art and archeology». Oxford. 1911, p. 262 и др. [2] Шмиттъ. «Кахріе-Джами» Извѣстія русскаго археологическаго Института въ Константинополѣ», XI. 1906. [3] Millet. Op. cit., p. 944. [4] Н. М. Щекотовъ любезно разрѣшилъ воспользоваться здѣсь нѣкоторыми выводами изъ подготовляемой имъ работы о связи архитектурнаго пейзажа русскихъ иконъ съ античнымъ пейзажемъ. [5] W. Kallab. «Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert». Wien. 1900. Болѣе подробно построеніе античнаго пейзажа разработано въ русскомъ трудѣ М. Ростовцева «Эллинистическо-римскій архитектурный пейзажъ». Спб. 1908.

Видѣніе преподобнаго Сергія.

Икона начала 15-го вѣка. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).



Крещеніе Господне. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

твердо указано античное происхожденіе скалистаго пейзажа и его вліяніе на пейзажъ Италіи треченто. Нигдѣ, однако, этотъ пейзажъ не удержался въ такой первоначальной чистотѣ, какъ въ русской иконописи. Безъ эллинистической горки, безъ фантастической и живописной «александрійской» архитектуры нельзя представить себѣ русской иконы 14–16-го вѣка. Мы встрѣчаемъ въ ней еще рядъ другихъ

Земля. *Пустыня.*

Детали иконы Новгородской школы 16-го вѣка «Соборъ пречистой Богородицы». Придѣлъ того же имени въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ.

античныхъ реминисценцій. Еще Д. В. Айналовъ указалъ въ своемъ трудѣ на особенную «обратную» перспективу эллинистическихъ миніатюръ [1]. Эту «обратную» перспективу можно видѣть на многихъ русскихъ иконахъ. *Стр. 96, 97, 99.* Эллинистическія черты удерживаются самой русской иконографіей въ персонификаціи рѣкъ, морей, земли, пустыни. Богъ рѣки Іордана показывается иногда на изображеніяхъ Крещенія *стр. 100*, и граціозныя аллегорическія фигуры Земли и Пустыни сопровождаютъ композиціи Собора Пречистой Богородицы. *Стр. 101.* Наконецъ, тѣ стройныя женскія фигуры, которыя встрѣчаются на иконахъ Рождества Христова *стр. 103* и Рождества Богородицы *стр. 102*, и которыя обычно слывутъ у русскихъ изслѣдователей за «ренессансныя фигуры», свидѣтельствующія будто бы о вліяніи Италіи, эти фигуры являются такимъ же естественнымъ наслѣдіемъ античности, и такъ же предшествуютъ италіанскому ренессансу, какъ фигуры, напримѣръ, парижской Псалтыри.

Быть можетъ, у русской иконописи 14—16-го вѣка есть и еще болѣе глубокая связь съ античнымъ искусствомъ. Черты, изъ которыхъ слагается стиль

[1] Д. В. Айналовъ. Op. cit. p. 219.

Рождество Богородицы. Фреска Ѳерапонтова монастыря.—1500 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»).

древне-русской живописи, свидѣтельствуютъ о какой то чрезвычайно долгой и прочной традиціи. Многія изъ этихъ чертъ, какъ мы уже видѣли выше, пережили тысячелѣтнее существованіе Византіи. Нѣкоторые пріемы иконописи, вѣроятно, восходятъ къ еще болѣе древнимъ временамъ, переживъ не только Византію, но и вѣка эллинизма. Византія знала, конечно, не только эллинистическую фреску и александрійскій рельефъ; она знала скульптуру и живопись классической эпохи Греціи. До насъ не дошло ничего изъ станковой живописи великихъ греческихъ мастеровъ вѣка Полигнота и вѣка Зевксиса. Мы знаемъ только, что она вызывала восторги современниковъ и восхищеніе образованныхъ римлянъ эпохи Плинія. Мы знаемъ еще кое что объ ея техникѣ — о восковыхъ краскахъ (энкаустика), которыми писали

Рождество Христово. **Новгородской школы 16-го вѣка.**

(Придѣлъ Собора «Пречистой Богородицы» въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ).

на доскѣ, покрытой гипсомъ. Такую технику мы встрѣчаемъ и въ эллинистическихъ портретахъ, найденныхъ въ египетскихъ гробницахъ и такъ прекрасно представленныхъ въ Голенищевскомъ собраніи. Связь этихъ портретовъ съ первыми извѣстными намъ византійскими иконами, исполненными также энкаустикой, давно замѣчена многими изслѣдователями. И не энкаустика, не восковыя краски, собственно, образуютъ эту связь. Среди Голенищевскаго собранія многіе портреты исполнены даже темперой. Важно то общее выраженіе, которое близко роднитъ эти портреты съ иконами коллекціи епископа Порфирія въ Кіевской Духовной Академіи. Еще важнѣе, что въ этихъ (надо помнить — провинціальныхъ и полуремесленныхъ) произведеніяхъ самое пониманіе живописи гораздо дальше отстоитъ отъ пониманія живописи художниками Возрожденія, чѣмъ византійскими и русскими иконописцами. Такой чуждый новой европейской живописи пріемъ, какъ послѣдовательное «вохреніе» ликовъ, не кажется вполнѣ чужимъ эллинистическому портрету. Параллельные штришки, отмѣчающіе свѣтъ и составляющіе такую характерную особенность византійскихъ и русскихъ иконъ 14-го вѣка, также уже предсказаны здѣсь. Если даже эти могильные портреты, столь далекіе, по вполнѣ понятнымъ соображеніямъ, отъ назначенія и темы иконы, уже даютъ нѣкоторый матеріалъ для сопоставленія, то сколько драгоцѣннаго опыта могла бы намъ дать станковая греческая живопись — композиціи, сложныя сцены, фигуры, детали, пейзажъ! Но эту живопись мы должны только угадывать по скромнымъ и позднимъ портретамъ, по фрескамъ Корнето и Помпеи, по расписаннымъ энкаустикой стеламъ въ музеѣ Воло [1], главное же по живописи вазъ. Мы угадываемъ въ ней линейность, малую глубину, чистый и сильный цвѣтъ, лаконизмъ и традиціонность композиціи, то есть нѣчто не противорѣчащее тому, что можно найти въ русской иконѣ 14-го—16-го вѣка. Русскія иконы представляютъ, быть можетъ, единственный случай испытать общее зрительное впечатлѣніе, близкое къ общему зрительному впечатлѣнію отъ исчезнувшихъ произведеній древнегреческой станковой живописи.

[1] «Revue de l'art ancien et moderne». 1913, II. Статья M. Collignon. «Les Stèles peintes au musée de Volo.

III.

ЖИВОПИСЬ ДОМОНГОЛЬСКАГО ПЕРІОДА

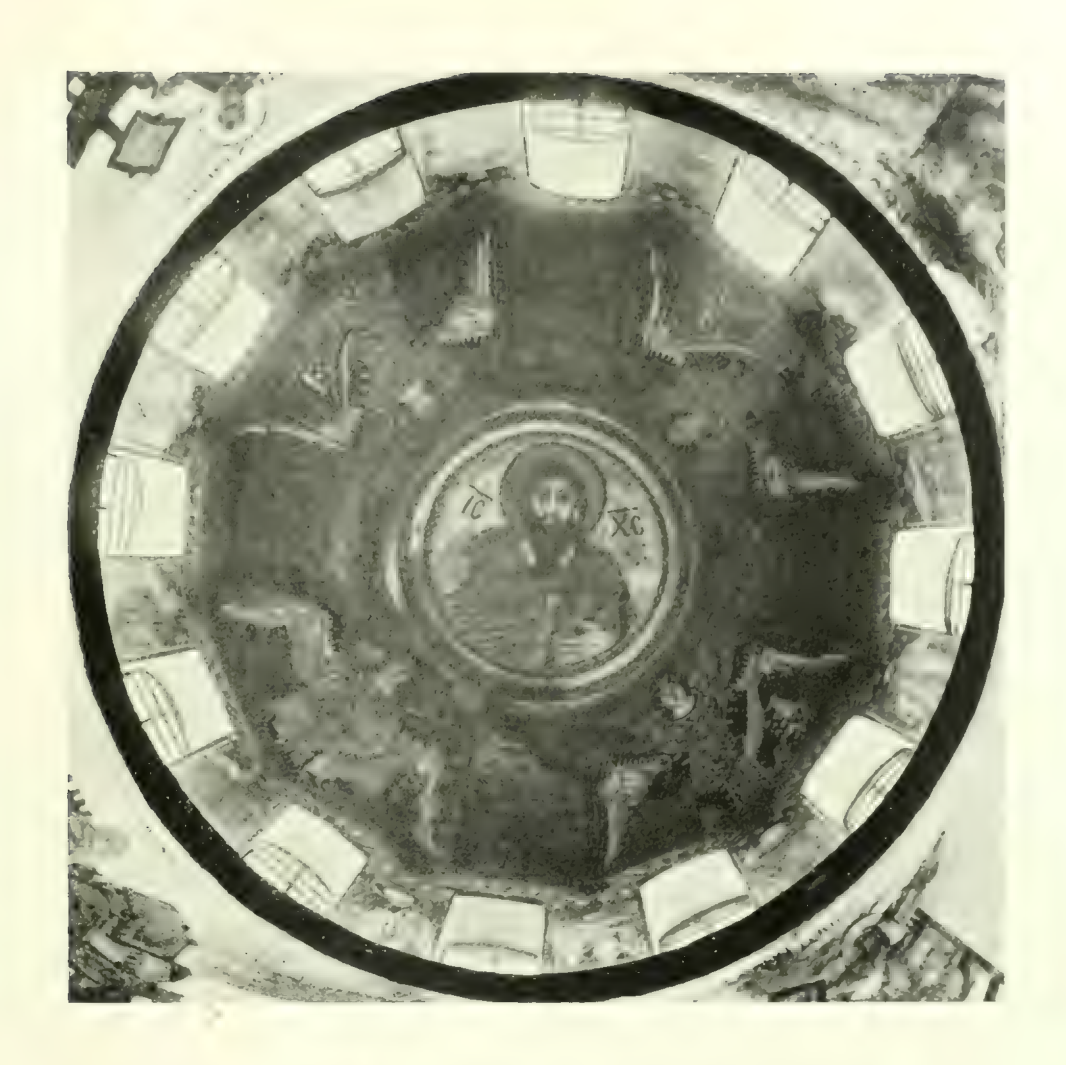
Первый, ясно намѣченный періодъ въ исторіи древне-русской живописи образуютъ два столѣтія, истекшія отъ начала христіанской цивилизаціи въ Россіи до нашествія монголовъ. Такое дѣленіе основано не на преувеличеніи того значенія, которое имѣло это нашествіе для судьбы русской культуры. Еще раньше центръ тяжести русской культурной жизни сталъ перемѣщаться къ сѣверу, ибо безпрестанная борьба съ кочевниками сдѣлала существованіе Кіевской Руси слишкомъ тревожнымъ задолго до ея полнаго разгрома въ 13-мъ столѣтіи. Но 13-й вѣкъ не случайно, а по всей вѣроятности въ нѣкоторой связи съ монгольскимъ завоеваніемъ, остается самой глухой и темной эпохой русской художественной исторіи. Между фресками Спаса Нередицы (1199 г.) и фресками Новгородскихъ церквей 14-го вѣка, на протяженіи болѣе чѣмъ ста лѣтъ, мы не знаемъ ни одного достовѣрнаго и значительнаго памятника. Этотъ промежутокъ времени, отмѣченный въ политической исторіи нашествіемъ монголовъ, въ художественной исторіи естественно раздѣляетъ два періода.

Какъ уже было сказано выше, второй изъ этихъ періодовъ, 14-й вѣкъ—является настоящей эпохой происхожденія русской живописи, развившейся затѣмъ самостоятельно въ 15—17-мъ вѣкѣ. Домонгольскій періодъ можно считать лишь отдѣльной вступительной главой въ лѣтописи русской живописи, — преисторіей, за которой послѣдовала исторія. Въ самомъ дѣлѣ, обращаясь къ 11-му и 12-му столѣтіямъ, образующимъ домонгольскій періодъ, мы встрѣтимъ только памятники, имѣющіе болѣе иконографическое, чѣмъ стилистическое родство съ памятниками живописи 14—17-го вѣка. Въ стѣнныхъ росписяхъ и рѣдкихъ иконахъ этого времени почти нѣтъ предсказаній о блестящемъ расцвѣтѣ фрески и иконописи эпохи Рублева и Діонисія. Съ другой стороны, въ этихъ росписяхъ и иконахъ почти нѣтъ національныхъ чертъ, національныхъ особенностей. Въ нихъ чувствуется иногда значительная удаленность отъ центровъ цивилизаціи. Но эта удаленность, такъ сказать, не окрашена опредѣленно въ какіе либо мѣстные и національные цвѣта. Мы видимъ проявленія византійскаго искусства въ обстановкѣ и средѣ несомнѣнно отличной отъ той, которая окружала его въ самой Византіи. Однако, тѣ оттѣнки и отклоненія отъ

«столичныхъ» нормъ, которые можно наблюдать въ этомъ византійскомъ искусствѣ, пересаженномъ на русскую почву, недостаточно значительны и краснорѣчивы, чтобы въ нихъ слѣдовало видѣть выраженіе творческихъ силъ русскаго народа. Этимъ силамъ суждено было проявить себя, и притомъ со всею яркостью, значительно позже.

Значеніе живописи домонгольскаго періода, такимъ образомъ, важнѣе для историка византійскаго искусства, чѣмъ для историка искусства русскаго. Памятники этой эпохи являются очень цѣннымъ дополненіемъ къ нашимъ представленіямъ объ искусствѣ Македонской династіи и Комненовъ. Болѣе, чѣмъ памятники русскаго искусства, это памятники византійскаго искусства въ Россіи. Нахожденіе ихъ на берегахъ Днѣпра или на берегахъ Волхова только лишній разъ указываетъ на удивительную универсальность византійской культуры. Намъ гораздо труднѣе соединить росписи Спаса Нередицы и Старой Ладоги съ росписями церквей 14-го вѣка, стоящихъ въ томъ же Новгородѣ, чѣмъ съ современными Нередицкимъ и Ладожскимъ фрескамъ росписями, находящимися на другомъ концѣ византійскаго міра. Нѣтъ такой національной традиціи, которая передалась бы изъ русскаго 12-го вѣка въ русскій 14-й вѣкъ и была бы сильнѣе, чѣмъ соотвѣтствующая каждому вѣку традиція византійская. Фрески Спаса Нередицы и фрески новгородскихъ церквей 14-го вѣка совершенно такъ же различны между собой, какъ искусства Византіи Комненовъ и Византіи Палеологовъ.

Тѣмъ не менѣе, византійская живопись домонгольскаго періода имѣетъ свое законное мѣсто въ русской художественной исторіи. Она не была въ русской культурѣ чѣмъ то случайнымъ, экзотическимъ. Съ русской жизнью она успѣла такъ же быстро и прочно слиться, какъ пришедшая вмѣстѣ съ ней изъ Византіи религія. Русь оказалась способной принять ее цѣликомъ и сдѣлать ее народнымъ достояніемъ. Она нашла силы не уронить высокій уровень воспринятаго ею творчества. Русскія фрески 11—12-го вѣка не всегда провинціальны, и нѣкоторыя изъ нихъ, какъ напримѣръ, фрески св. Софіи Новгородской и Старой Ладоги, могутъ быть отнесены къ лучшимъ созданіямъ византійскаго искусства этой эпохи. Все указываетъ, кромѣ того, что древняя Русь не только умѣла глядѣть на дѣло византійскихъ художниковъ, но и сама принимала въ немъ участіе. При такихъ огромныхъ работахъ, какія были исполнены въ Кіевѣ, Новгородѣ и Владимірѣ, при обиліи храмовъ, украшенныхъ живописью, странно было бы предполагать, что все это было сдѣлано одними греками. На ряду съ греками, конечно, работали и русскіе, а въ иныхъ случаяхъ могли работать даже одни русскіе. Различить эти случаи нѣтъ возможности, ибо русскіе ученики грековъ желали и могли работать въ строго и точно установленныхъ правилахъ византійскаго искусства. Русь приняла византій-



Іисусъ Христосъ Вседержитель.
Мозаика въ куполѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ.—11 й вѣкъ.

ское искусство 11—12-го вѣка какъ идеальную цѣль художественнаго достиженія. Проявляя національныя черты, русскіе мастера 11—12-го вѣка обнаружили бы тѣмъ самымъ свою неумѣлость, засвидѣтельствовали бы нѣкую неудачу художественнаго дѣла въ Россіи. Этого упрека имъ нельзя сдѣлать. На протяженіи 11—12-го вѣка мы почти нигдѣ не встрѣчаемъ ясно выраженныхъ національныхъ чертъ. Ни въ одномъ изъ памятниковъ домонгольскаго періода нельзя выдѣлить отчетливо долю русскаго дѣланія. Во всѣхъ этихъ памятникахъ безъ исключенія, даже въ мозаикахъ св. Софіи Кіевской, слѣдуетъ считать вполнѣ вѣроятнымъ участіе русскихъ мастеровъ.

Нѣтъ никакихъ свѣдѣній о живописи въ языческой Руси. Надо полагать, однако, что искусство живописи было извѣстно кіевлянамъ 10-го вѣка, такъ же какъ и другія стороны византійской культуры, еще до принятія ими христіанства. Предположенія

Архангелъ. Мозаика въ куполѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ.
11-й вѣкъ.

Д. В. Айналова [1] о полихроміи и живописномъ орнаментированіи первоначальныхъ русскихъ деревянныхъ зданій болѣе чѣмъ вѣроятны. Кумиры также могли быть не всегда изваянными, но и написанными. Изъ «Слова о Полку Игоревѣ» извѣстно, что вѣтры представлялись въ воображеніи русскаго язычника съ крыльями [2]. Это скорѣй живописный образъ, чѣмъ пластическій. Встрѣчается еще глухое упоминаніе о томъ, что въ «недѣлинъ день... кланяются, написавше жену въ человѣческъ образъ тварь» [3]. Полное отсутствіе памятниковъ не позволяетъ судить объ этомъ предметѣ съ необходимою доказательностью.

Живописная лѣтопись Руси начинается вмѣстѣ съ лѣтописью русскаго христіанства. Крестившись въ Корсунѣ, Владиміръ вывезъ оттуда иконы, кресты, книги [4]. Что онъ не былъ равнодушенъ къ искусству, доказываетъ то обстоятельство, что онъ вывезъ изъ Корсуня двѣ статуи и «четырехъ мѣдяныхъ коней» [5]. Эти статуи

[1] Д. В. Айналовъ. «Лѣтопись о начальной порѣ русскаго искусства». Отчеть Спб. университета за 1913 г.
[2] Д. В. Айналовъ. Op. cit., p. 17. [3] Тамъ же. стр. 25. [4] Лаврентьевская лѣтопись (изд. 1872), стр. 114.
[5] Тамъ же.

Алтарная абсида храма св. Софіи въ Кіевѣ.—11-й вѣкъ.

и бронзовые кони, подобные тѣмъ античнымъ конямъ, которые украшали площади Константинополя, и тѣмъ, которые были вывезены изъ Константинополя и поставлены на соборѣ св. Маркѣ венеціанцами, стояли въ Кіевѣ противъ Десятинной церкви на Бабиньѣ Торжкѣ [1]. Десятинная церковь была заложена въ 989 г. и освящена въ 996 г. Лѣтопись опредѣленно говоритъ объ украшеніи этой церкви. «Пославъ приведе мастеры отъ грекъ и яко сконча зима украси ю иконами и поручи Настасу Корсунянину... вдавъ въ ту все еже бѣ взялъ въ Корсуни: иконы и сосуды и кресты» [2]. Д. В. Айналовъ [3] справедливо предполагаетъ, что слово «иконы», дважды встрѣчающееся въ этомъ текстѣ, имѣетъ двоякое значеніе. Во второмъ случаѣ рѣчь идетъ объ иконахъ, привезенныхъ Владиміромъ изъ Корсуня, въ первомъ—о стѣнной живописи. Греческая живописная терминологія того времени часто объединяла подъ словомъ εἰκόνας и переносныя иконы, и стѣнныя росписи, и даже мозаику.

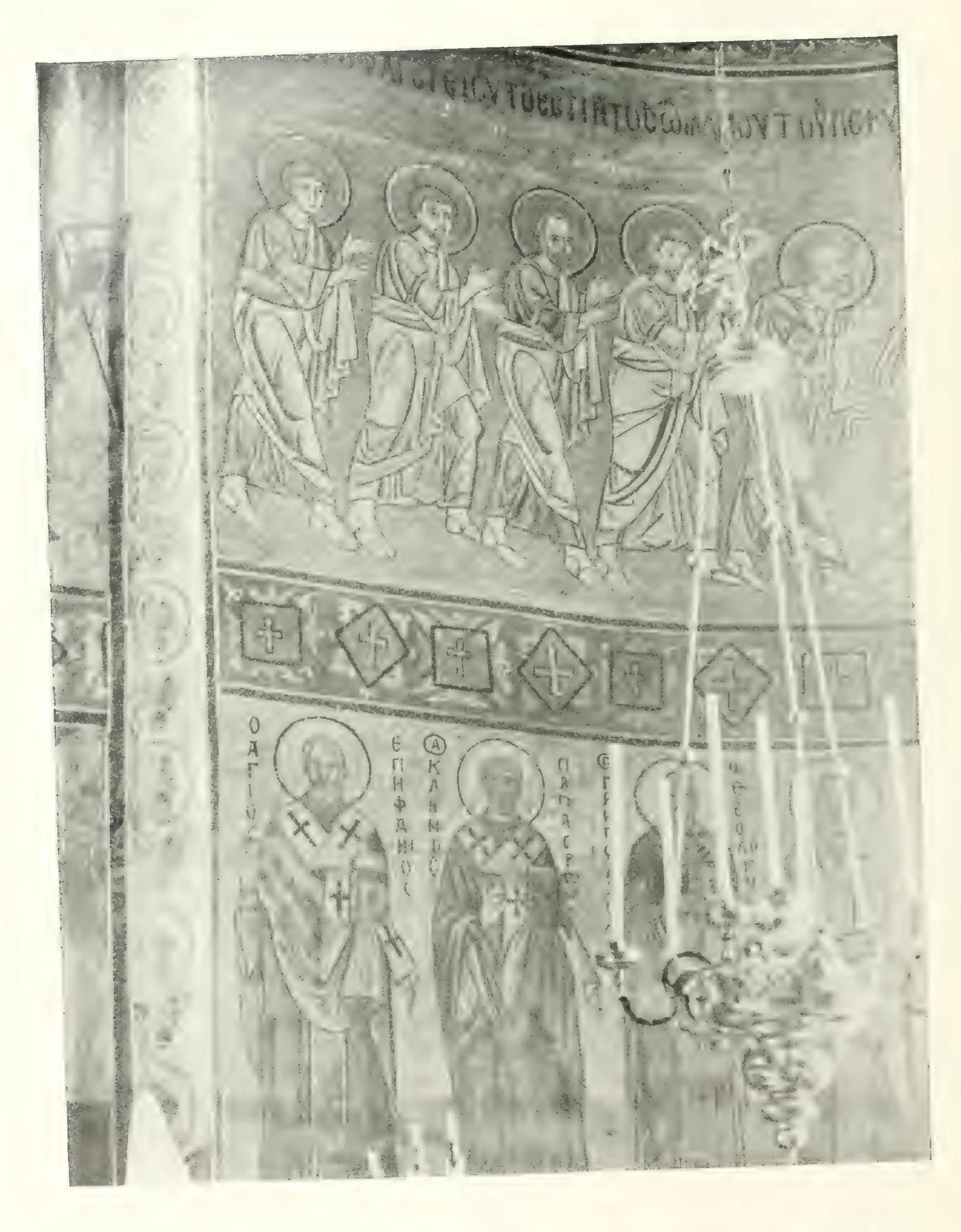
Десятинная церковь погибла во время разоренія Кіева Батыемъ въ 1240 году. Въ развалинахъ ея найдены кусочки мраморной облицовки, фресковой живописи, мозаики [4]. Первый памятникъ византійской живописи въ Россіи такимъ образомъ не сохранился для насъ, и его мѣсто занялъ Кіевскій соборъ во имя св. Софіи, построенный лѣтъ на пятьдесятъ позже Ярославомъ I. Храмъ былъ заложенъ въ 1036 г.; по окончаніи постройки онъ былъ украшенъ мозаиками и фресками. Лѣтопись [5] содержитъ лишь краткое упоминаніе объ этомъ: «украси ю златомъ и серебромъ и сосуды церковными». Мозаики и фрески св. Софіи претерпѣли всѣ виды разрушенія на протяженіи ея восьмисотлѣтняго существованія. До 17-го вѣка храмъ во многихъ частяхъ представлялъ изъ себя груду развалинъ. Онъ былъ приведенъ въ порядокъ и поновленъ при Петрѣ Могилѣ (1632 г.). Но тогда же были забѣлены его древнія мозаики и фрески. Къ открытію фресокъ было приступлено по Высочайшему повелѣнію лишь въ 1848 г. Работа эта велась безъ должной осторожности, и открываемыя фрески немедленно и весьма грубо реставрировались. Въ 1885 г. А. Праховымъ были открыты мозаики въ куполѣ и на внутренней сторонѣ тріумфальной арки [6].

Въ нынѣшнемъ своемъ видѣ св. Софія Кіевская даетъ, разумѣется, лишь отдаленное представленіе о томъ, чѣмъ она была въ 11-мъ вѣкѣ. Отъ мозаичнаго украшенія остались только отдѣльные, хотя и весьма замѣчательные фрагменты. Фресковая роспись, почти повсемѣстно реставрированная, не можетъ считаться подлиннымъ памятникомъ. Въ куполѣ Кіево-Софійскаго собора уцѣлѣло мозаичное

[1] Н. И. Петровъ. «Историко-топографическіе очерки древняго Кіева». Кіевъ. 1897, стр. 119. [2] Лаврентьевская Лѣтопись. [3] Д. В. Айналовъ. Op. cit., p. 27. [4] Н. И. Петровъ. Op. cit., p. 117—119. [5] Несторова Лѣтопись. [6] О мозаикахъ и фрескахъ св. Софіи см. Д. В. Айналовъ и Е. Рѣдинъ. «Кіево-Софійской соборъ». Спб. 1889. Гр. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности», вып. IV. Спб. 1891.

Богоматерь «Нерушимая стѣна». Мозаика въ храмѣ св Софіи въ Кіевѣ. 11-й вѣкъ.

(Фот. Н П. Негеля).



Таинство Евхаристіи и отцы церкви. Мозаика въ храмѣ св. Софіи въ Кіевѣ. 11-й вѣкъ. (Фот. Н. П. Негеля).

Отцы церкви. Мозаика 11-го вѣка въ храмѣ св. Софіи въ Кіевѣ.
Нижняя половина фигуръ реставрирована. (Фот. Н. П. Негеля).

Архангелъ изъ Благовѣщенія.
Мозаика въ храмѣ св. Софіи въ Кіевѣ.—11-й вѣкъ.
(Фот. Н. П. Негеля).

изображеніе Христа Вседержителя (Панкраторъ). *Стр. 107.* Ниже его сохранилась лишь одна, и то частично, изъ четырехъ фигуръ архангеловъ. *Стр. 108.* Въ слѣдующемъ поясѣ купольнаго барабана были изображены апостолы, изъ которыхъ донынѣ уцѣлѣлъ по грудь апостолъ Павелъ. Въ конхѣ алтарной абсиды сохранился образъ Богоматери въ ростъ—типа «Оранты», извѣстный подъ именемъ «Нерушимая Стѣна». Ниже ея—Таинство Евхаристіи, и еще ниже фигуры Святителей и Отцовъ Церкви, сохранившіяся плохо. *Стр. 109, 111, 112, 113.* Кромѣ того, Кіево-Софійскій соборъ сохранилъ мозаичныя изображенія Благовѣщенія (по сторонамъ тріумфальной арки) *стр. 114, 115,* Деисуса (въ мѣстѣ схожденія тріумфальной арки и алтарнаго свода), первосвященника Аарона (на внутренней сторонѣ тріумфальной арки) и пятнадцать мозаичныхъ медальоновъ, относящихся къ циклу Сорока Мучениковъ (на аркахъ, поддерживающихъ куполъ). Остальныя стѣны храма заполнены сплошь фресковой росписью. *Стр. 116, 117.*

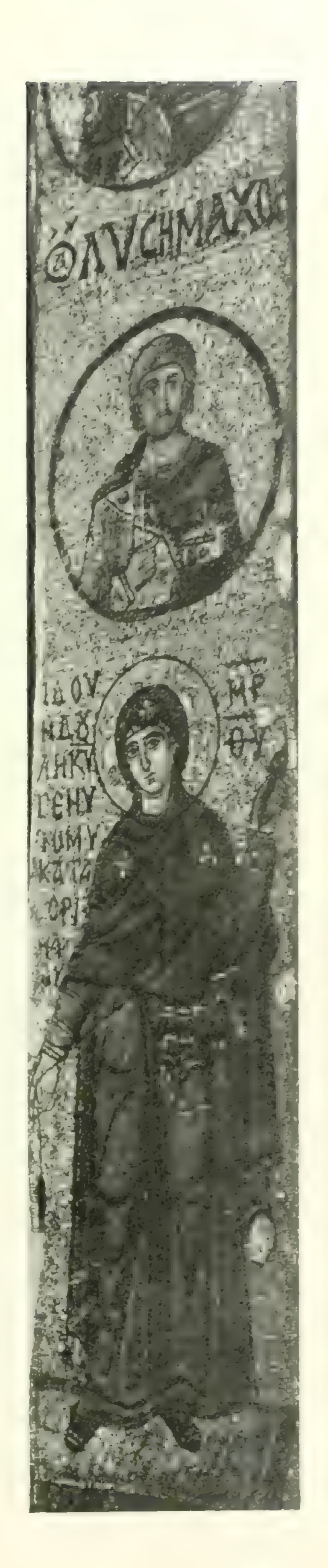
Перечисленныхъ изображеній достаточно, чтобы судить объ общей иконографической схемѣ, согласно которой была украшена св. Софія Кіевская. Какъ указываютъ русскіе и иностранные ученые, эта схема близка къ схемѣ украшенія другихъ византійскихъ церквей 11-го вѣка,—монастыря св. Луки въ Фокидѣ, монастыря Дафни въ Аттикѣ, монастыря Неа Мони на о. Хіосѣ [1]. Несомнѣнное значеніе имѣетъ та, необычайно большая для 11-го вѣка, роль, которая въ Кіевѣ отведена фресковой росписи. Св. Софія не представляетъ того полнаго мозаичнаго ансамбля, который

[1] Charles Diehl. «Manuel d'art byzantin». Paris. 1910, p. 451 - 471.

Богоматерь изъ Благовѣщенія

Мозаика въ храмѣ св. Софіи въ Кіевѣ. — 11-й вѣкъ.

(Фот. Н. П. Петеля)



мы находимъ въ монастыряхъ св. Луки и Дафни. Мозаика плохо прививалась въ Россіи, можетъ быть, потому, что болѣе чѣмъ фреска требовала непремѣннаго участія чужеземныхъ мастеровъ. Отведеніе большого мѣста фрескамъ какъ бы указываетъ на необходимость скорѣе воспитать и привлечь къ дѣлу мѣстныя силы.

Стиль мозаикъ св. Софіи въ общихъ чертахъ также приближается къ стилю византійскихъ мозаикъ 11-го вѣка. По мнѣнію Диля [1], онѣ стоятъ на линіи развитія, идущей отъ мозаикъ св. Луки къ мозаикамъ Дафни — отъ преобладанія изолированныхъ монументальныхъ фигуръ и большихъ поверхностей къ начаткамъ живописности, сложности и пестроты. Къ мозаикамъ св. Луки Софійскія мозаики во всякомъ случаѣ ближе, чѣмъ къ мозаикамъ Дафни. Желаніе сложности въ нихъ еще очень мало замѣтно, быть можетъ, отчасти и потому, что наиболѣе сложныя и живописныя темы украшенія были исполнены фреской.

Въ нынѣшнемъ своемъ видѣ эти фрески представляютъ лишь иконографическій интересъ. Лучшей сохранностью отличаются, къ счастью, весьма примѣчательныя фресковыя росписи на стѣнахъ и столбахъ лѣстницъ, ведущихъ на хоры собора. Здѣсь, въ обширномъ циклѣ сценъ, обнимающемъ не менѣе 130 фигуръ, изображены охоты *стр. 119, 121*, ловы, потѣшные бои, игры скомороховъ, мимовъ, акробатовъ, плясуновъ — и забавляющіеся всѣмъ этимъ царственные и придворные зрители. *Стр. 122, 123.* Долгое время въ этомъ видѣли изображеніе княжескихъ забавъ кіевскаго двора. Н. П. Кондаковъ [2]

[1] Diehl. Op. cit., p. 430—484. [2] Н. П. Кондаковъ. «О фрескахъ лѣстницъ Кіево-Софійскаго собора». Записки Имп. Русск. Археолог. Общ., т. III, 1888 г., стр. 295—298.

Святитель. Фреска въ правомъ придѣлѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ. 11-й вѣкъ. (Фот. Н. П. Негеля).

доказалъ неопровержимо, что «содержаніе лѣстничныхъ фресокъ Кіево-Софійскаго собора взято исключительно изъ древности византійской, и никакого прямого

Святитель. Фреска въ правомъ придѣлѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ.—11-й вѣкъ.
(Фот. П. П. Негеля).

отношенія къ древне-русскому быту не имѣетъ». Фрески изображаютъ игры и примѣрныя охоты на византійскомъ ипподромѣ въ присутствіи императора и императрицы. Не только Ярославу, посѣтившему Византію и присутствовавшему на представленіяхъ въ ипподромѣ, были знакомы эти заморскія игры. Нѣкоторыя изъ нихъ, по крайней мѣрѣ, а именно тѣ, гдѣ выступали бойцы, изображавшіе звѣрей и одѣтые въ звѣриныя шкуры («коза», «медвѣдь» и т. д.), у самихъ грековъ слыли «готоскими играми». Готѳами же въ Константинополѣ называлась долгое время цѣлая группа народовъ, въ составъ которыхъ входили и славяне. Такимъ образомъ къ кіевскимъ славянамъ, къ ихъ «скомрасямъ и русаліямъ» нѣкоторыя изъ изображенныхъ игръ могли имѣть довольно близкое отношеніе, и встрѣча съ этими фресками въ Кіевѣ не есть что то совсѣмъ случайное. Еще менѣе случайными казались бы онѣ намъ, если бы мы лучше знали украшеніе русскаго дома 11-го вѣка, подражавшее, конечно, украшенію византійскаго дома того времени. Но фрески Софійскихъ лѣстницъ до сихъ поръ остаются единственнымъ памятникомъ такого рода. Отсутствіе другихъ памятниковъ не позволяетъ установить съ точностью ихъ относительное художественное значеніе. Передъ нами, по всей вѣроятности, примѣръ той «живописной скорописи», которая была унаслѣдована Византіей отъ эллинистическаго искусства, и служила дополненіемъ къ драгоцѣнному и къ монументальному украшенію византійскаго дома, а иногда и византійскаго храма.

Фрески Софійскихъ лѣстницъ служатъ какъ бы нагляднымъ доказательствомъ того тяготѣнія къ Византіи, которое было такой характерной чертой Кіевской культуры 11—12 вѣка. У Ярослава и послѣдовавшихъ за нимъ князей велико было желаніе сдѣлать Кіевъ вторымъ Константинополемъ. Литературные источники того времени свидѣтельствуютъ, что это желаніе было отчасти осуществлено. Недаромъ же Кіевъ прослылъ тогда aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Graeciae [1]. Столѣтіе отъ 1050 до 1150 года было эпохой всяческаго процвѣтанія Кіева. Писатель 11-го вѣка — Дитмаръ Мерзебургскій называлъ Кіевъ чрезвычайно большимъ и крѣпкимъ городомъ, насчитывавшимъ около 400 церквей и 8 рынковъ [2]. «Пользуясь приливомъ туземныхъ и заморскихъ богатствъ въ Кіевъ и другіе торговые и административные центры, господствующій классъ создалъ себѣ привольную жизнь, нарядно одѣлся и просторно обстроился въ городахъ. Цѣлые вѣка помнили на Руси о воскресныхъ играхъ кіевскаго князя, и доселѣ память о нихъ звучитъ въ богатырской былинѣ, какую поетъ олонецкій и архангельскій крестьянинъ. Матеріальное довольство выражалось въ успѣхахъ искусствъ, книжнаго образованія. Богатства привлекали заморскаго художника и заморскія украшенія жизни. За столомъ кіев-

[1] Такъ выражался о Кіевѣ Адамъ Бременскій. [2] В. О. Ключевскій. «Курсъ русской исторіи», т. I, стр. 207.

Сцена охоты. Фреска на лѣстницѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ.—11-й вѣкъ.
(Фот. Н. Н. Негеля).

скаго князя 11-го вѣка гостей забавляли музыкой. До сихъ поръ въ старинныхъ могилахъ и кладахъ южной Руси находятъ относящіяся къ тѣмъ вѣкамъ вещи золотыя и серебряныя, часто весьма художественной работы»[1].

Въ числѣ этихъ предметовъ украшенія часто находятъ и произведенія того искусства, которое было наиболѣе заостреннымъ выраженіемъ византійской любви къ драгоцѣнностямъ,—перегородчатыя эмали. Собраніе Ханенко въ Кіевѣ и перешедшая въ руки Пирпонта Моргана знаменитая русская коллекція эмалей Звени-

[1] В. О. Ключевскій. «Курсъ русской исторіи», т. I, стр. 207.

городскаго насчитываетъ большое число эмалей, найденныхъ въ Кіевской области. Можно считать доказаннымъ въ настоящее время, что большинство найденныхъ въ Россіи эмалей было изготовлено въ Россіи, лишь съ небольшими утратами въ стилѣ и мастерствѣ исполненія. Дальтонъ предполагаетъ, что онѣ были сработаны въ придворныхъ мастерскихъ Кіевскаго князя, едва ли менѣе слѣдовавшаго примѣру Византійскихъ императоровъ, чѣмъ норманскіе короли въ Палермо [1].

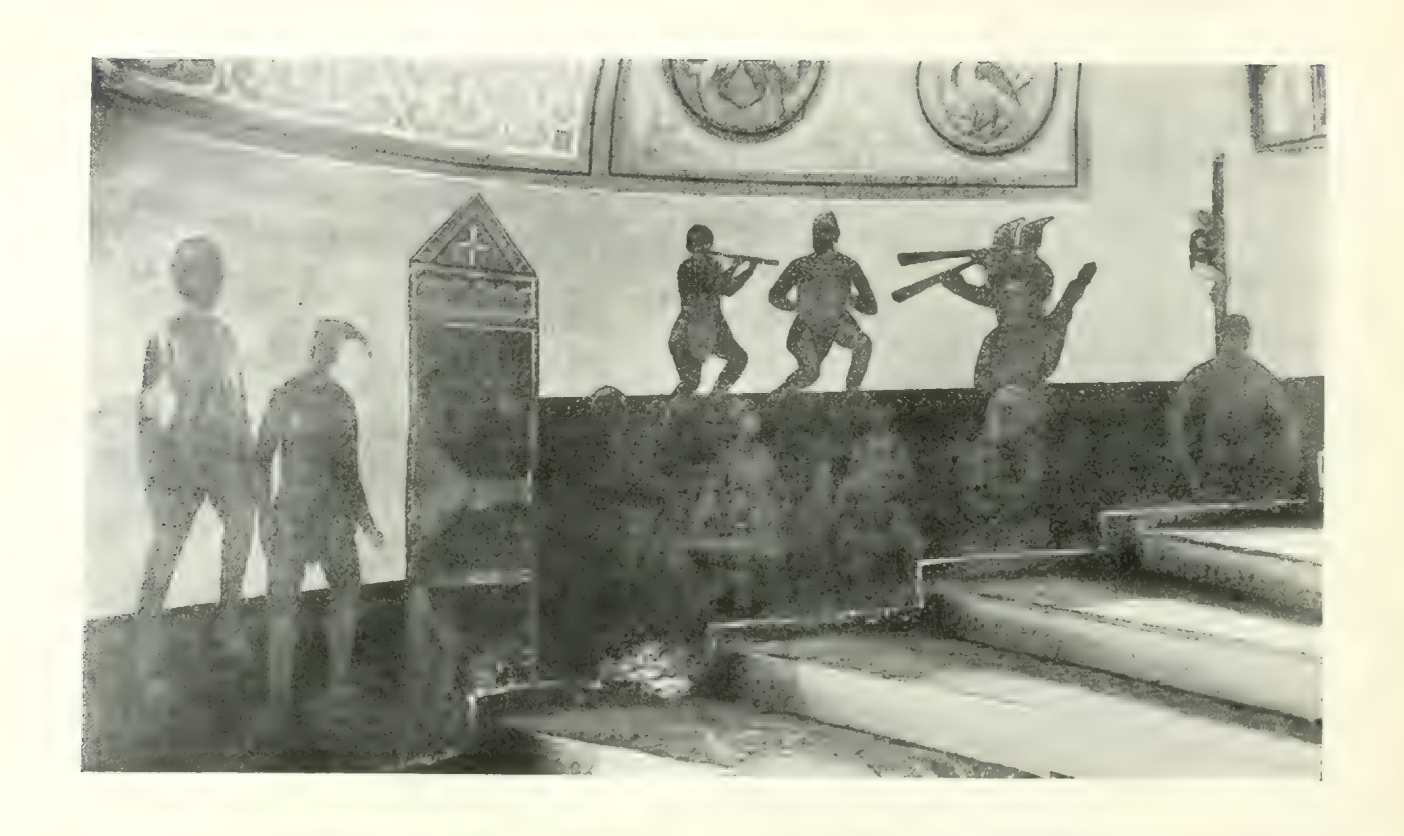
О нахожденіи при Кіевскомъ дворѣ многочисленныхъ художниковъ свидѣтельствуетъ и горячая строительная дѣятельность Кіевскихъ князей. Не прошло четверти столѣтія со времени окончанія Софійскаго собора, какъ въ 1073 г. Святославомъ II была заложена другая «великая» церковь — Печерскаго монастыря. Въ 1083 г. было приступлено къ ея украшенію драгоцѣнными мраморами, мозаиками, фресками, иконами, и черезъ шесть лѣтъ — въ 1089 г. эта «великая» церковь была освящена. Въ 1108 г. великій князь Святополкъ-Михаилъ построилъ и украсилъ Златоверхій Михайловскій храмъ. Въ 1140 г. Всеволодомъ-Ольговичемъ была сооружена и расписана фресками церковь монастыря во имя св. Кирилла Александрійскаго. Въ томъ же 12-мъ вѣкѣ, при Владимірѣ Мономахѣ была перестроена и расписана фресками древняя церковь Спаса на Берестовѣ. Этотъ списокъ княжескихъ сооруженій, конечно, дополняли многочисленныя церкви, выстроенныя, по примѣру князей, иждивеніемъ людей денежныхъ и придворныхъ.

Немного уцѣлѣло въ настоящее время изъ былого художественнаго убранства кіевскихъ церквей 11—12-го вѣка. Болѣе всего приходится оплакивать полную утрату мозаикъ и живописи, украшавшихъ «великую церковь» Печерскаго монастыря [2]. Фрески Спасо Берестовской церкви, исполненныя въ началѣ 12-го столѣтія [3], также не дошли до насъ въ первоначальномъ видѣ. Мы видимъ теперь на ихъ мѣстѣ роспись, исполненную въ 1644 г. при Петрѣ Могилѣ. Остаются фрагменты украшеній, сохранившіеся въ Михайловскомъ соборѣ и Кирилловскомъ монастырѣ. Еще въ 17-мъ вѣкѣ, по свидѣтельству посѣтившаго тогда Кіевъ архидіакона Павла Алеппскаго [4], въ абсидѣ Михайловскаго собора можно было видѣть мозаичное изображеніе Богоматери-Оранты, подъ ней — таинство Евхаристіи и ниже въ нѣсколько рядовъ лики святителей. До настоящаго времени уцѣлѣлъ только средній поясъ съ изображеніемъ Евхаристіи. На внутреннихъ стѣнахъ столбовъ алтарной арки сохранились изображенія великомученика Дмитрія и архидіакона Стефана. На наружныхъ — въ 1888 г. открыты фрески, изображающія Благовѣщеніе, Захарію, Самуила, двухъ святителей и двухъ мучениковъ. Наиболѣе значительнымъ изъ этого является

[1] O. M. Dalton. «Byzantine enamels in mr. Pierpont Morgan's collection». «Burlington Magazine». May 1912. [2] Н. П. Петровъ. «Описаніе Кіева», стр. 74—75. [3] Н. И. Петровъ. «Древняя Лѣтопись въ кіевской Спасской на Берестовѣ церкви». Кіевъ. 1908 г. [4] Д. В. Айналовъ и Рѣдинъ. «Древніе памятники искусства Кіева». Харьковъ. 1889, стр. 55—56.

Сцена охоты. Фреска на лѣстницѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ.—11-й вѣкъ.
(Фот. Н. П. Негеля).

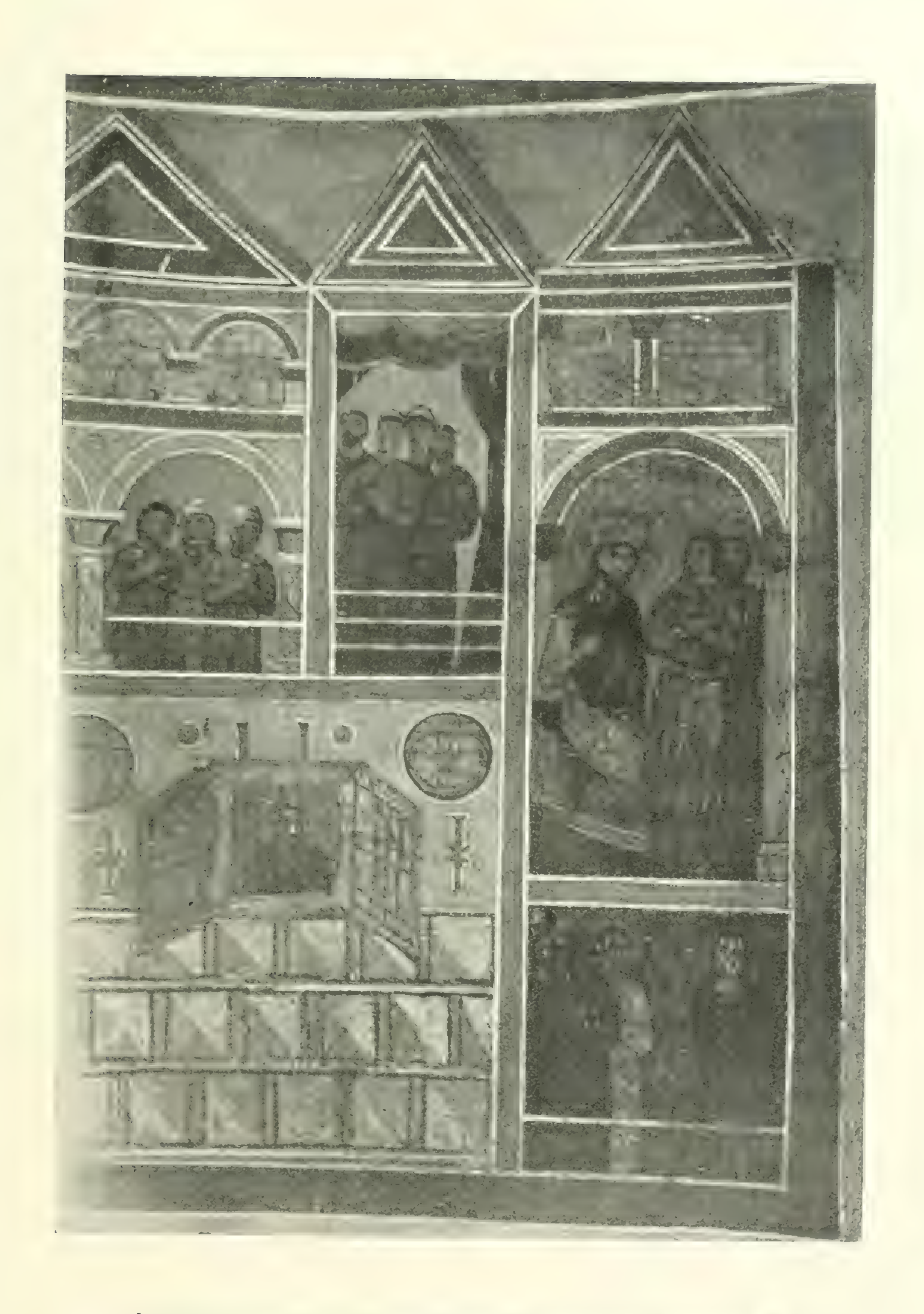
мозаика Евхаристіи. *Стр. 124, 125.* Церковно-славянская надпись надъ ней, въ отличіе отъ греческихъ подписей въ Софійскомъ соборѣ, служитъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, доказательствомъ, «что если искусство и здѣсь, какъ въ Кіевской



Музыканты, скоморохи и акробаты. Фреска на лѣстницѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ, изображающая театральное представленіе при дворѣ византійскаго императора.—11-й вѣкъ. (Фот. Н. Н. Петеля).

Софіи, было византійское, то мастерство уже было русское, и самая мозаика должна была быть исполнена отчасти кіевскими учениками грековъ» [1]. Сравнивая мозаики Софійскія съ Михайловской мозаикой, А. В. Праховъ [2] писалъ: «Сравните апостоловъ, подходящихъ справа къ Іисусу Христу съ чашей. Вы неминуемо отдадите предпочтеніе Михайловскому изображенію: сколько естественности въ движеніи и выраженіи благоговѣнія въ первой наклоненной фигурѣ, сколько благородной граціи во второй! Насколько фигуры выросли и стали стройны». Дѣлая это совершенно правильное наблюденіе, Праховъ далѣе спѣшитъ отнести стройность и грацію Михайловскихъ мозаикъ на счетъ «русской фантазіи», которая будто бы «поколебала» стиль византійскихъ формъ. На самомъ дѣлѣ, за шестьдесятъ лѣтъ, отдѣляющія Софійскія мозаики отъ Михайловскихъ, измѣнился стиль искусства въ самой Византіи. Стиль Михайловскихъ мозаикъ нисколько не противорѣчитъ стилю другихъ византійскихъ мозаикъ конца 11-го, начала 12-го вѣка. Мы встрѣчаемъ въ немъ тѣ же черты,

[1] Гр. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности», вып. IV, стр. 163. [2] «Труды Имп. Московскаго Археолог. Общ.», т. IX, вып. III, стр. 24—25.



Ложи зрителей въ Византійскомъ «великомъ ипподромѣ».

Фреска на лѣстницѣ храма св. Софіи въ Кіевѣ.—11-й вѣкъ. (Фот. Н. П. Негеля).

Таинство Евхаристіи. Мозаика въ Михайловскомъ монастырѣ въ Кіевѣ.—12-й вѣкъ. (Фот. Н. П. Пегеля).

которыя опредѣляютъ и стиль мозаикъ Дафни,—стремленіе къ сложности, къ ритмическому разнообразію, къ преувеличенной граціи и стройности фигуръ, достигаемой при помощи крайне удлиненныхъ пропорцій.

Относительная рѣдкость византійскихъ фресокъ 12-го вѣка дѣлаетъ весьма цѣннымъ памятникомъ фрески Кіевскаго Кирилловскаго монастыря. *Стр. 127, 128, 129.* Эти фрески долгое время были скрыты подъ штукатуркой; въ 1860 г. онѣ случайно обнаружились при перетираніи штукатурки, и въ 1881—1883 г. были открыты и реставрированы подъ руководствомъ А. В. Прахова. Къ величайшему сожалѣнію, реставрація велась здѣсь со столь малой осторожностью, что лишь незначительныя части Кирилловскихъ фресокъ можно считать теперь подлиннымъ древнимъ памятникомъ. Наибольшее значеніе имѣетъ роспись на стѣнѣ южной абсиды нынѣшняго Кирилловскаго придѣла, изображающая главные моменты изъ житія св. Кирилла, епископа Александрійскаго. Насколько можно судить въ ихъ теперешнемъ состояніи, фрески Кирилловскаго монастыря принадлежатъ къ той византійской живописи, которая распространилась, какъ замѣна мозаики. Отъ мозаики эта живопись удержала крайнюю простоту композиціи, фронтальность фигуръ, неподвижность, большое вниманіе къ драгоцѣнному убранству одеждъ. Въ 12-мъ вѣкѣ въ византійскомъ искусствѣ уже

Таинство Евхаристіи. Мозаика въ Михайловскомъ монастырѣ въ Кіевѣ. 12-й вѣкъ Фот. И. И. Негеля

боролись двѣ тенденціи: одна — «мозаическая», монументальная, другая — живописная. Михайловская мозаика даетъ намъ случай видѣть одну изъ раннихъ побѣдъ передовой живописной тенденціи, проникшей въ самое искусство мозаики. Кирилловскія фрески, напротивъ, показываютъ, что пріемы мозаичнаго стиля господствовали еще въ «отсталыхъ» проявленіяхъ византійской живописи 12-го столѣтія. О томъ же свидѣтельствуютъ нѣкоторыя другія росписи того же вѣка, сохранившіяся въ сѣверной Руси.

Внѣ Кіева еще довольно многочисленны памятники византійскаго искусства, относящіеся по большей части къ 12-му вѣку. Въ ближайшей Черниговской области сохранились остатки стѣнныхъ росписей этого времени въ Острѣ [1] и Старогородкѣ [2].

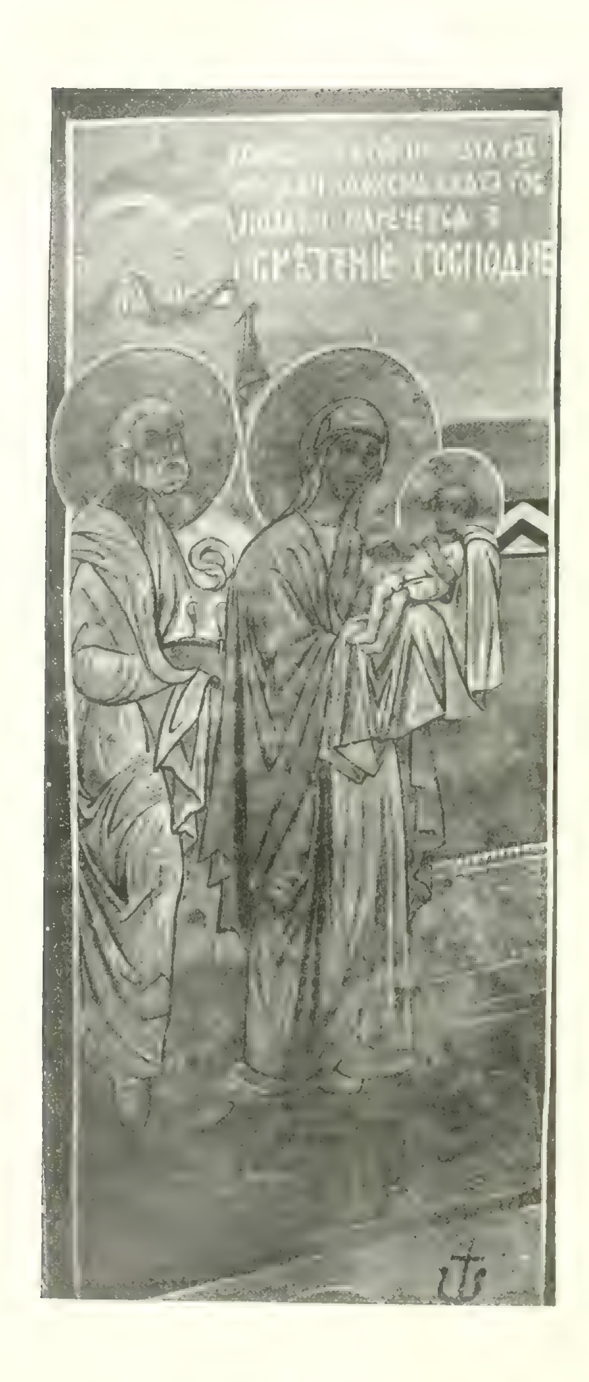
[1] «Труды Кіевской Духовной Академіи», декабрь 1894 г., стр. 658. [2] Н. Макаренко. «Развалины въ Старогородкѣ». «Старые Годы» 1907 г., II.

Главное значеніе принадлежитъ, однако, памятникамъ новгородской и суздальской земли. Новгородъ былъ пріобщенъ къ византійской культурѣ почти одновременно съ Кіевомъ. Св. Софія Новгородская была заложена лишь на девять лѣтъ позднѣе св. Софіи Кіевской, въ 1045 году [1]. Украшеніе храма велось, однако, въ Новгородѣ гораздо болѣе медленнымъ темпомъ, чѣмъ въ Кіевѣ. Росписи въ куполѣ и въ алтарѣ можно отнести ко времени, непосредственно слѣдующему за постройкой церкви, но извѣстно съ другой стороны, что храмъ расписывался еще въ 1108 г. и что живопись въ притворахъ была окончена въ 1144 г. [2]. Послѣ того много разъ древняя живопись покрывалась слоями новыхъ росписей, а въ 1835 г. всѣ стѣны св. Софіи были сплошь записаны масляной краской. Свободнымъ отъ записи оставалось изображеніе Спасителя въ куполѣ. *Стр. 130.* Въ 1893 г. было приступлено къ снятію росписи 1835 года и открытію древнихъ фресокъ. Эта весьма небрежно исполненная работа дала недостаточные результаты: лишь слѣды древнихъ фресокъ открылись въ барабанѣ купола, въ алтарѣ, кое гдѣ въ придѣлахъ, и только въ придѣлѣ св. Владиміра была освобождена превосходная роспись, дающая понятіе о первоначальномъ украшеніи храма. Наиболѣе значительно здѣсь изображеніе св. Константина и Елены, относящееся, повидимому, къ первой половинѣ 12-го вѣка. *Стр. 131.* Оно исполнено въ томъ же «мозаичномъ» стилѣ, что и кіевскія Кирилловскія фрески. Но здѣсь передъ нами произведеніе гораздо болѣе высокаго мастерства, отмѣченное аристократизмомъ узора и цвѣта. Красота легкихъ цвѣтныхъ пятенъ, изъ которыхъ кажется сотканной эта фреска, заставляетъ вспомнить лучшія созданія византійскаго искусства въ Италіи, —фрески нижней церкви св. Климента въ Римѣ и монастыря въ Субіако. Если такая роспись покрывала нѣкогда всѣ стѣны св. Софіи Новгородской, то этотъ храмъ былъ несомнѣнно однимъ изъ прекраснѣйшихъ храмовъ своего времени.

Въ исторіи архитектуры указано, какъ велика была строительная дѣятельность Новгорода въ 12-мъ вѣкѣ. Въ числѣ построекъ этой эпохи былъ такой истинный перлъ русскаго зодчества, какъ Георгіевскій соборъ Юрьева монастыря. Между 1156 и 1199 г. новгородцы соорудили не менѣе двадцати церквей [3], и нѣтъ никакихъ сомнѣній, что большинство этихъ церквей было украшено живописью. Къ сожалѣнію, обычное русское небреженіе сдѣлало чрезвычайно рѣдкими новгородскія росписи 12-го вѣка. Еще какихъ нибудь пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ можно было видѣть фрески въ церкви Благовѣщенія на озерѣ Мячинѣ, построенной въ 1179 г. и расписанной въ 1189 г. Теперь эти фрески грубо замазаны масляной краской [4]. Еще болѣе дикому

[1] «Лѣтопись новгородскимъ церквамъ». Изд. Археограф. Ком., стр. 181—182. [2] «Русскія древности», вып. VI, стр. 106—107. [3] «Лѣтопись новгородскимъ церквамъ». [4] Архимандритъ Макарій. «Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ». М. 1860, ч. I, стр. 540.

Св. Кириллъ учитъ въ Соборѣ. Фреска Кирилловской церкви въ Кіевѣ. 12-й вѣкъ.
(Фот. Н. П. Негеля).



Срѣтеніе Господне.

Фреска Кирилловской церкви въ Кіевѣ 12-й вѣкъ. (Фот. Н. П. Негеля).

разрушенію подверглась замѣчательная церковь св. Георгія въ Старой Ладогѣ. Эту церковь и сохранившіяся еще въ ней росписи слѣдуетъ отнести также къ 80-мъ годамъ 12-го столѣтія. Древнія фрески были обнаружены здѣсь еще въ 1780 г. «Въ 1847 г. ревнители благолѣпія храма начали исправлять его, и отбили множество фресокъ, отбили бы и всѣ, если бы какое то лицо, случайно посѣтившее церковь, не остановило эту варварскую затѣю приходскаго священника, задавшагося цѣлью по отбитію всѣхъ фресокъ заштукатурить стѣны вновь»[1]. Оставшіяся изображенія были забѣлены известью, и только черезъ нѣсколько лѣтъ вновь отчищены по приказу духовныхъ властей.

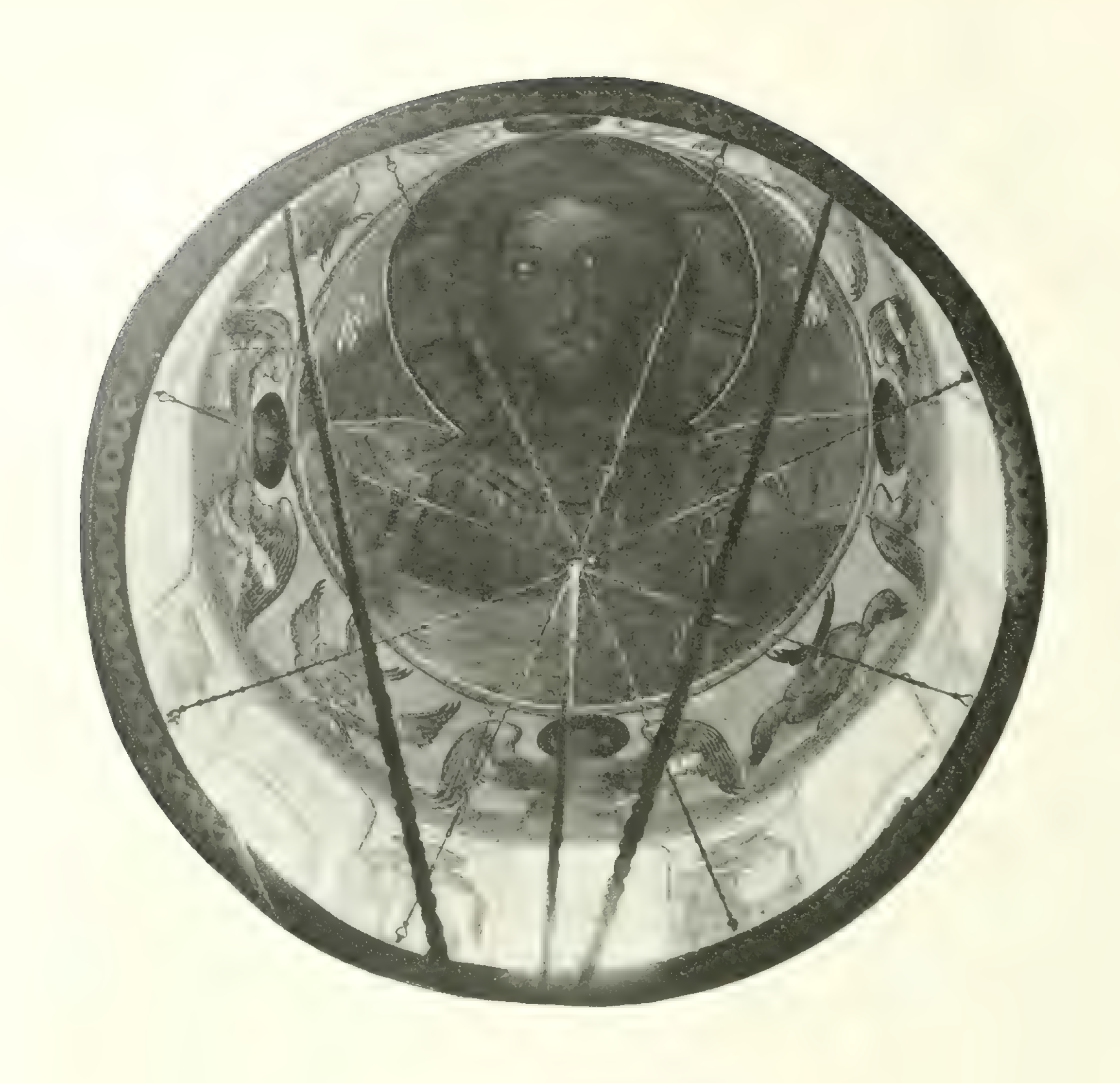
Эти фрагменты ладожскихъ росписей, наравнѣ съ уцѣлѣвшей фреской св. Софіи Новгородской, являются нынѣ высшимъ художественнымъ достиженіемъ византійско-русскаго 12-го вѣка. Въ куполѣ ладожской церкви св. Георгія изображены по обыкновенію Господь Вседержитель въ ореолѣ, который поддерживаютъ восемь ангеловъ. Ниже ангеловъ помѣщены апостолы и среди нихъ Богоматерь съ двумя ангелами. Эта часть росписи представляетъ, такимъ образомъ, полностью композицію Вознесенія. Къ сожалѣнію, она сохранилась очень плохо. Ниже находятся изображенія пророковъ въ восьми простѣнкахъ оконъ барабана. Въ сводѣ сѣверной абсиды помѣщено поясное изображеніе Архангела Гавріила, въ сводѣ южной абсиды — Архангелъ Михаилъ. Изображеніе Евхаристіи въ главной абсидѣ не сохранилось. Здѣсь уцѣлѣли лишь

[1] Н. Е. Бранденбургъ. «Старая Ладога». Спб. 1896.

Изображенія святыхъ.
Фреска въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ.
12-й вѣкъ. (Фот. И. П. Игеля)

два святителя. На стѣнѣ діаконника сохранилось изображеніе покровителя храма, святого Георгія на конѣ, поражающаго дракона. *Стр. 133.* На западной стѣнѣ видны фрагменты Страшнаго Суда. Другіе фрагменты разбросаны по всему храму, и изъ нихъ слѣдуетъ отмѣтить изображенія мученицы Маріи *стр. 132* и святителя Николая въ аркахъ подъ хорами.

Какъ видно изъ сказаннаго, до насъ почти не дошли изображенія сценъ, но, повидимому, сцены и не были многочисленны въ росписяхъ церкви св. Георгія, придерживавшихся еще мозаичной византійской схемы 10—11-го вѣка, съ ея преобладаніемъ отдѣльныхъ фигуръ. Тѣмъ не менѣе большинство этихъ фигуръ обнаруживаетъ явную тенденцію къ живописности. Движеніе чувствуется и въ фигурахъ ангеловъ, и въ фигурахъ апостоловъ, и особенно въ изображеніи св. Георгія. О живописности говоритъ и подборъ красокъ, болѣе богатый, болѣе «нарядный», чѣмъ тотъ, который встрѣчался въ описанныхъ до сей поры фрескахъ. Здѣсь между прочимъ встрѣчаются и двуцвѣтныя одежды, на которыхъ намъ пришлось уже столько останавливаться во «Введеніи». Общее впечатлѣніе отъ росписи,— торжественность, церемоніальность, не лишенная нѣкоторой суровости. Въ типахъ лицъ есть оттѣнокъ мрачности, свойственный скорѣе типамъ греческихъ изображеній, чѣмъ русскихъ. Занесенная на далекій сѣверъ, ладожская стѣнопись является все же прямымъ отголоскомъ церемоніальной, наряд-



Господь Вседержитель.

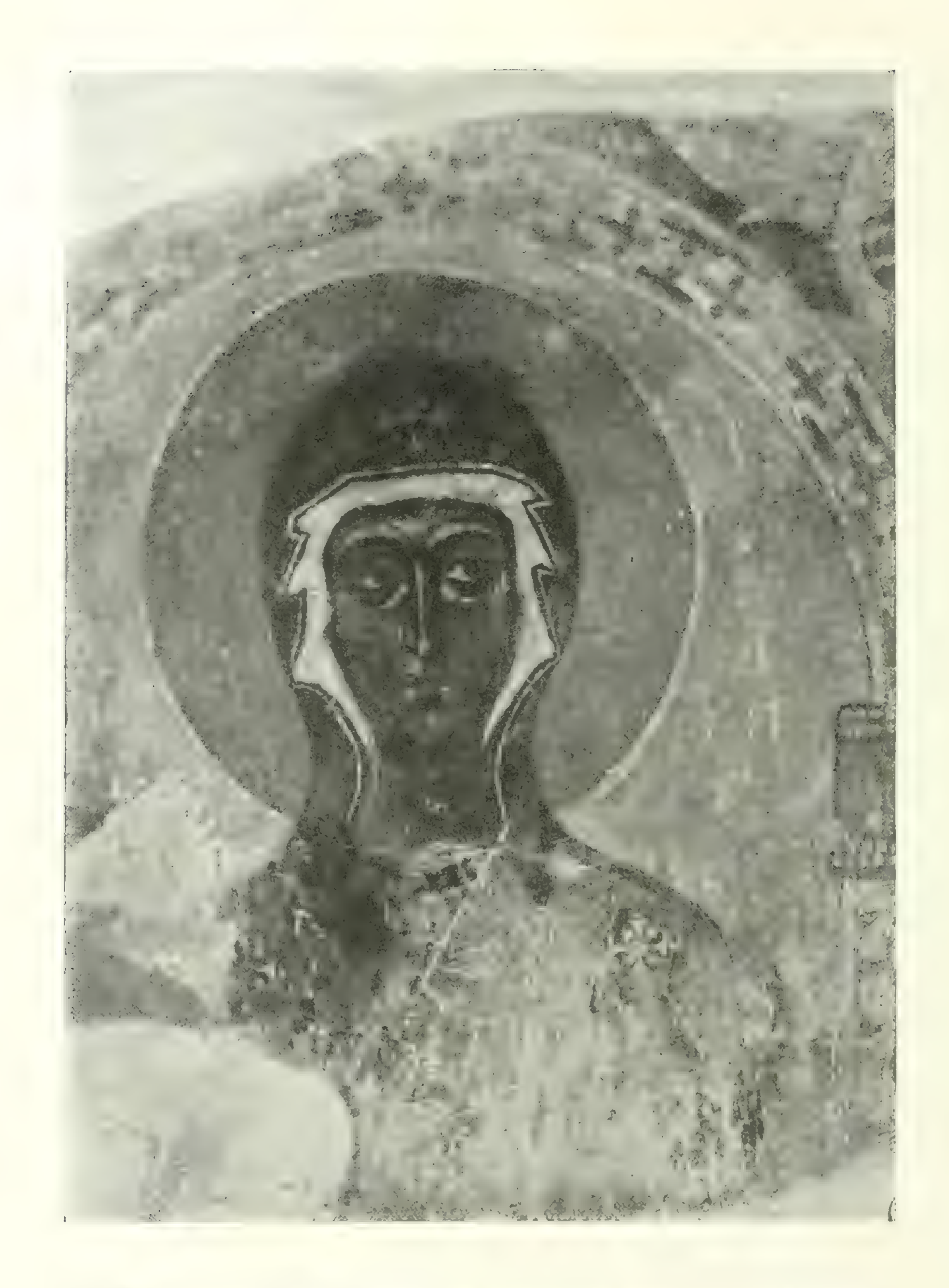
Фреска въ куполѣ храма св. Софіи въ Новгородѣ.—11-й вѣкъ.

ной и немного мрачной Византіи Комненовъ. Особенно умѣстная въ пограничномъ и военномъ городѣ Новгородскаго государства, она какъ бы выражаетъ вкусы аристократической, «княжеской» Руси 12-го вѣка.

Другой характеръ имѣютъ близкія по времени къ Ладожскимъ фрескамъ, фрески новгородской церкви Спаса-Нередицы [1]. Указаніе лѣтописи датируетъ ихъ весьма точно 1199 г. [2]. У русскихъ изслѣдователей эти фрески пользуются наибольшей извѣстностью среди всѣхъ другихъ памятниковъ нашей древней живописи. Это

[1] О фрескахъ Спаса-Нередицы см. «Русскія древности», вып. 6, стр. 129—145. Н. В. Покровскій. «Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства», 2-е изд. Спб. 1900, стр. 190 306. «Памятники древнерусскаго искусства». Изд. Имп. Акад. Худож., вып. I—III. Спб. 1908—1910. Тамъ же, замѣтка Н. П. Кондакова.
[2] Новгородская I лѣтопись подъ 1198 и 1199 г.

Св. Константинъ и Елена. Фреска въ храмѣ св. Софіи въ Новгородѣ.—12-й вѣкъ.



Св. Мученица Марія. Фреска въ Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ. 1180-е годы.

объясняется прежде всего ихъ достаточно хорошей сохранностью и рѣдкой полнотой. Мы видимъ здѣсь не фрагменты, но почти полный ансамбль росписи 12-го вѣка. Иконографическое значеніе такой полноты само собой понятно. Не слѣдуетъ, однако,

Св. Великомученикъ Георгій.

Фреска въ Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ.—1180-е годы.

Пророкъ Моисей.

Фреска въ церкви Спаса Нередицы въ Новгородѣ.—1199 г.

(Фот. Императорской Археологической Коммиссіи).

преувеличивать художественное значеніе Нередицкихъ фресокъ. Общее гармоническое впечатлѣніе этихъ стѣнъ, покрытыхъ блѣдной старинной живописью, въ которой преобладаютъ синій и коричневый цвѣта, не уничтожаетъ возможности нѣкоторыхъ не совсѣмъ выгодныхъ для Нередицкихъ фресокъ сравненій. Искусство Нередицкихъ мастеровъ кажется болѣе простымъ, народнымъ и бѣднымъ по сравненію съ искусствомъ, проявившимъ себя въ Софійской фрескѣ и росписяхъ Старой Ладоги. Это все еще Византія,— ея стиль и выраженіе, но Византія въ пониманіи «малаго люда», уже очень далекаго отъ управляющихъ искусствомъ столицъ.

Общая композиція Нередицкихъ росписей близка къ обычнымъ композиціямъ мозаикъ и стѣнописей 11—12-го вѣка. Какъ въ Старой Ладогѣ, куполъ церкви занятъ Вознесеніемъ *стр. 135*, ниже котораго помѣщены пророки. *Стр. 134, 136.* Въ конхѣ абсиды изображена Богоматерь «Оранта» *стр. 137*, ниже ея Евхаристія, еще ниже святители и

Архангелъ, несущій сферу.

Часть фрески «Вознесенія», въ куполѣ церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ.—1199 г. (Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

отцы Церкви. Западная стѣна занята фреской Страшнаго Суда *стр. 138*; безчисленныя изображенія святыхъ покрываютъ всѣ остальныя стѣны и столбы храма. *Стр. 139, 140, 141, 142, 143, 144.* Сцены и здѣсь играютъ второстепенную роль; въ тѣхъ же случаяхъ, когда онѣ изображены, число дѣйствующихъ въ нихъ персонажей сведено до наименьшаго предѣла, и окружающая ихъ обстановка такъ упрощена, что сохраняетъ только символическое значеніе, и теряетъ всякую живописную цѣль. Еще въ гораздо большей степени, чѣмъ Ладожская, Нередицкая роспись слѣдуетъ традиціямъ мозаичнаго украшенія. Въ ней нѣтъ никакихъ слѣдовъ живописности, въ сторону которой большое византійское искусство двинулось, еще начиная съ конца 11-го вѣка. Общій духъ Нередицкихъ росписей таковъ, что онѣ могли бы быть современными мозаикамъ

Пророкъ Соломонъ. Фреска въ куполѣ церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ—1199 г.

(Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

св. Луки, вмѣсто того, чтобы, какъ это есть въ дѣйствительности, опаздывать на полстолѣтія противъ сицилійскихъ мозаикъ. Византійское искусство въ Нередицѣ отстало больше, чѣмъ на полтораста лѣтъ отъ своего естественнаго развитія. Ему присущъ здѣсь провинціальный оттѣнокъ, котораго мы до сихъ поръ не встрѣчали въ мозаикахъ и фрескахъ русскихъ церквей. Къ маленькой деревенской церкви стоящей на холмѣ среди новгородскихъ полей и разливовъ, идетъ, впрочемъ, эта нехитрая, нѣсколько однообразная роспись, этотъ «скупой» цвѣтъ, эти тяжелыя приземистыя пропорціи фигуръ и мало характеризованныя лица.

Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ.

Фреска въ конхѣ алтарной абсиды церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ. 1199 г. (Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

Болѣе высокимъ мастерствомъ отличались, вѣроятно, фрески 12-го вѣка въ Спасо-Мирожскомъ монастырѣ во Псковѣ [1]. Монастырь этотъ построенъ въ 1156 г., дата

[1] Гр. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности», вып. VI, стр. 177—185. Труды Имп. Московскаго Археолог. Общ.», т. 13. М. 1899. Статья А. М. Павлинова «Спасо-Мирожскій монастырь во Псковѣ».

Деталь Страшнаго Суда.

Фреска церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ.—1199 г.
(Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

росписи неизвѣстна. Къ величайшему сожалѣнію, всѣ фрески Спасо-Мирожскаго храма въ совсѣмъ недавнее время были искажены реставраціей, и поэтому не являются вполнѣ достовѣрнымъ матеріаломъ для сужденія о живописи 12-го вѣка. Все, что можно сказать теперь, это — что Мирожскія фрески, благодаря обилію сценъ, сложности группировокъ и движенія, разнообразію живописныхъ подробностей, были болѣе на уровнѣ искусства своей эпохи и отличались меньшей провинціальностью, чѣмъ фрески Спасо-Нередицкія.

Возможность такихъ провинціальныхъ и запоздалыхъ художественныхъ явленій близъ самаго Новгорода напоминаетъ, что, несмотря на значительную строительную

Св. Лазарь. Фреска въ алтарѣ церкви Спаса-Нередицы
въ Новгородѣ. - 1199 г.
(Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

дѣятельность, Новгородъ не былъ въ 12-мъ вѣкѣ той столицей русской художественной культуры, которой онъ сдѣлался, начиная съ 14-го столѣтія. Между 1050—1150 г. эта роль принадлежала Кіеву; на время отъ 1150 до 1250 г. она перешла вмѣстѣ съ политической властью къ Владиміру. Вторая половина 12-го вѣка въ особенности была эпохой расцвѣта для Суздальской области. Еще до 1155 г. Юрій Долгорукій построилъ и украсилъ Покровъ на Нерли. Въ 1160—1161 г. Андрей Боголюбскій построилъ и расписалъ великолѣпный Успенскій соборъ во Владимірѣ. Въ 1187 г. была расписана церковь Рождества Богородицы въ Ростовѣ, въ 1194 г. послѣ пожара

Фреска въ діаконникѣ въ церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ.—1199 г.
(Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

состоялось возобновленіе всѣхъ владимірскихъ церквей, и тогда же былъ заложенъ во Владимірѣ Дмитровскій соборъ, вѣроятно вскорѣ послѣ того расписанный [1]. Въ этомъ соборѣ и сохранились единственныя, дошедшія до насъ, въ Суздальской области фрески 12-го вѣка, открытыя при реставраціи 1844 г. Уцѣлѣли отъ нихъ, впрочемъ, лишь фрагменты (части Страшнаго Суда) *стр. 145*, которые свидѣтельствуютъ объ искусствѣ, въ общемъ болѣе близкомъ по своимъ аристократическимъ и живописнымъ тенденціямъ къ стѣнописямъ Старой Ладоги, чѣмъ къ росписямъ Спасо-Нередицкой церкви. Можно только пожалѣть, что до насъ не дошло ни одного изъ тѣхъ грандіозныхъ живописныхъ цикловъ, которыми, съ помощью греческихъ мастеровъ несомнѣнно украшали свои излюбленные храмы такіе, любившіе роскошь Суздальскіе князья, какъ Андрей Боголюбскій.

Немногое можно сказать пока объ иконописи перваго періода русской художественной исторіи. Изслѣдователи Византіи до сихъ поръ не пришли къ соглашенію о той роли, которую живопись на деревѣ играла въ византійскомъ искусствѣ до 14-го вѣка. Не подлежитъ сомнѣнію одно, что 14-й вѣкъ оказывается какъ бы рѣши-

[1] Гр. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности», вып. VI, стр. 18—24, 62—64.

Фреска въ діаконникѣ церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ.
1199 г. (Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

тельной датой въ исторіи собственно иконописи, что только съ этого момента распространенность ея быстро возрастаетъ и что тогда она начинаетъ даже явно вліять на монументальную живопись, смѣняя вліяніе болѣе древняго искусства мозаики.

До 14-го вѣка и, слѣдовательно, въ домонгольскій періодъ русской исторіи иконопись по всѣмъ даннымъ играла менѣе важную роль. Н. П. Лихачевъ [1] пришелъ къ слѣдующимъ выводамъ. «Русскія деревянныя иконы византійскаго періода, соотвѣтствующія мозаикамъ, фрескамъ, миніатюрамъ греческихъ рукописей, намъ

[1] Н. П. Лихачевъ. «Историческое значеніе итало-греческой иконописи», стр. 219.

Архангелъ. Фреска въ алтарномъ сводѣ церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ.—1199 г.
(Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

почти неизвѣстны. Правильнѣе сказать—по единичнымъ записаннымъ экземплярамъ мы не можемъ судить о томъ, чѣмъ была русская иконопись на деревѣ въ 11—13-мъ вѣкѣ. По нѣкоторымъ отдѣльнымъ памятникамъ мы можемъ лишь подозрѣвать, что въ иконописи этого отдаленнаго періода отражалось соревнованіе вліяній восточнаго и западнаго искусства, замѣтное въ древностяхъ Ростово-Суздальской земли домонгольскаго періода». Н. П. Кондаковъ [1] говоритъ, что при настоящемъ положеніи нашихъ знаній мы не могли бы указать ни одной византійской иконы, исполненной темперой, ранѣе 12-го вѣка. Вывезенныя преосвященнымъ Порфиріемъ съ Синая, и находящіяся нынѣ въ музеѣ Кіевской Духовной Академіи высоко замѣчательныя энкаустическія иконы [2] освѣщаютъ нѣсколько иконопись перваго періода Византіи (5—8-го вѣка). Но энкаустика, повидимому, уже исчезаетъ къ болѣе интересному для насъ второму періоду византійскаго искусства (10—11-го вѣка). Быть можетъ,

[1] Н. П. Кондаковъ. «Иконографія Богоматери». Спб. 1911 г., стр. 91. [2] Новѣйшее описаніе и снимки въ статьѣ Н. П. Петрова «Коллекція Синайскихъ и Аѳонскихъ иконъ преосвященнаго Порфирія Успенскаго», «Искусство», 1912 г., № 5—6.

Архангелъ Уріилъ.

Фреска въ церкви Спаса-Нередицы въ Новгородѣ. — 1199 г.

Фот. Императорской Археологической Комиссіи).

иконопись этой эпохи была нѣсколько заглушена пышнымъ расцвѣтомъ мозаики, эмали, драгоцѣннаго шитья.

Диль [1] указываетъ тѣмъ не менѣе, что инвентари 11—12-го вѣка свидѣтельствуютъ о переполненіи иконами монастырей и церквей того времени. Объ украшеніи церквей иконами, какъ мы видѣли выше, говорятъ самыя древнія русскія лѣтописи, точно отдѣляя ихъ иногда отъ настѣнныхъ изображеній. На Руси икона такъ же, какъ и фреска, должна была привиться скорѣе, чѣмъ мозаика и эмаль. Среди древнѣйшихъ русскихъ иконъ немалое число было привозныхъ греческихъ, что и удержано до нашихъ дней преданіемъ о «Корсунскихъ» иконахъ [2]. Въ первыхъ русскихъ монастыряхъ были заведены и первыя на Руси иконописныя мастерскія. Преданіе о первомъ русскомъ иконописцѣ, преподобномъ Алимпіи, бывшимъ инокомъ Печерскаго монастыря [3], достаточно свидѣтельствуетъ объ этомъ. Въ молодой странѣ, только что вступившей на путь прозелитизма, роль иконописцевъ была естественно болѣе значительна, чѣмъ въ Византіи.

[1] Diehl. «Manuel», p. 330. [2] Традиціонные взгляды на «корсунское письмо» изложены у Д. А. Ровинскаго въ «Обозрѣніи иконописанія». Спб. 1903, стр. 17—18. Безъ сомнѣнія, этимъ именемъ обозначались на Руси греческія иконы ранняго періода (12—14-го в.). [3] Сказаніе о преподобномъ Алимпіи изложено въ Печерскомъ Патерикѣ.

Великій князь Ярославъ Всеволодовичъ.
Фреска въ церкви Спаса-Нередицы.—1199 г.
Фот. Императорской Археологической Комиссіи.

Въ русскихъ церквахъ и монастыряхъ несомнѣнно должно быть нѣкоторое, хотя бы и не очень большое число иконъ, относящихся къ 11—12-му вѣку. Къ этой отдаленной эпохѣ восходятъ иныя прославленныя чудотворныя и почитаемыя иконы,— напримѣръ, иконы Божіей Матери Боголюбской, Владимірской, Смоленской и др. Въ теперешнемъ своемъ видѣ эти иконы, измѣненныя позднѣйшей живописью и закрытыя ризами, недоступны для изученія. Въ русскихъ музеяхъ и частныхъ собраніяхъ есть нѣсколько памятниковъ, которые трудно было бы приписать 14-му вѣку или еще болѣе позднему времени. Нѣкоторую близость къ фрескамъ 12-го вѣка обнаруживаетъ Богоматерь съ русской подписью на рамѣ, находящаяся въ собраніи

Рай. Фрагментъ Страшнаго Суда).
Фреска Дмитровскаго собора въ Владимірѣ.
Конецъ 12-го вѣка.

С. П. Рябушинскаго [1]. *Стр. 147.* Скорѣе чѣмъ какую либо другую икону мы должны отнести именно эту къ домонгольскому періоду. Къ тому же раннему времени относится, вѣроятно, прекрасное византійское изображеніе первомученика Стефана въ собраніи Н. П. Лихачева [2]. *Стр. 146.* Находящіяся въ Музеѣ Александра III византійскія иконы: св. Григорій Богословъ *стр. 149* и три воина-мученика *стр. 148* также, повидимому, принадлежатъ скорѣе эпохѣ Комненовъ, чѣмъ эпохѣ Палеологовъ. Образъ Рождества Богородицы въ собраніи С. П. Рябушинскаго своей внушительной простотой, фресковымъ характеромъ письма и идущими непосредственно отъ античности типами лицъ причисляется къ разряду древнѣйшихъ памятниковъ иконописи на Руси. *Стр. 150.* Въ собраніи И. С. Остроухова есть изображеніе св. Іоанна Златоуста, написанное пріемами, унаслѣдованными отъ мозаики и встрѣчающимися во фрескахъ Спаса-Нередицы. Напоминаютъ эту доску двѣ аналогичныхъ, но вѣроятно болѣе позднихъ доски со святителями въ лѣтнемъ храмѣ Рогожскаго кладбища.

[1] Подробное описаніе этой замѣчательной иконы выпущено въ свѣтъ ея владѣльцемъ. — «Матеріалы», т. I, фиг. 16.

Первомученикъ Стефанъ.

Византійская икона 12-го—13-го вѣка. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

Нѣтъ данныхъ, которыя позволили бы сдѣлать дальнѣйшія группировки среди указанныхъ здѣсь немногихъ и случайныхъ памятниковъ иконописи 12—13 го вѣка. Это будетъ осуществимо лишь съ открытіемъ другихъ сохранившихся въ Россіи

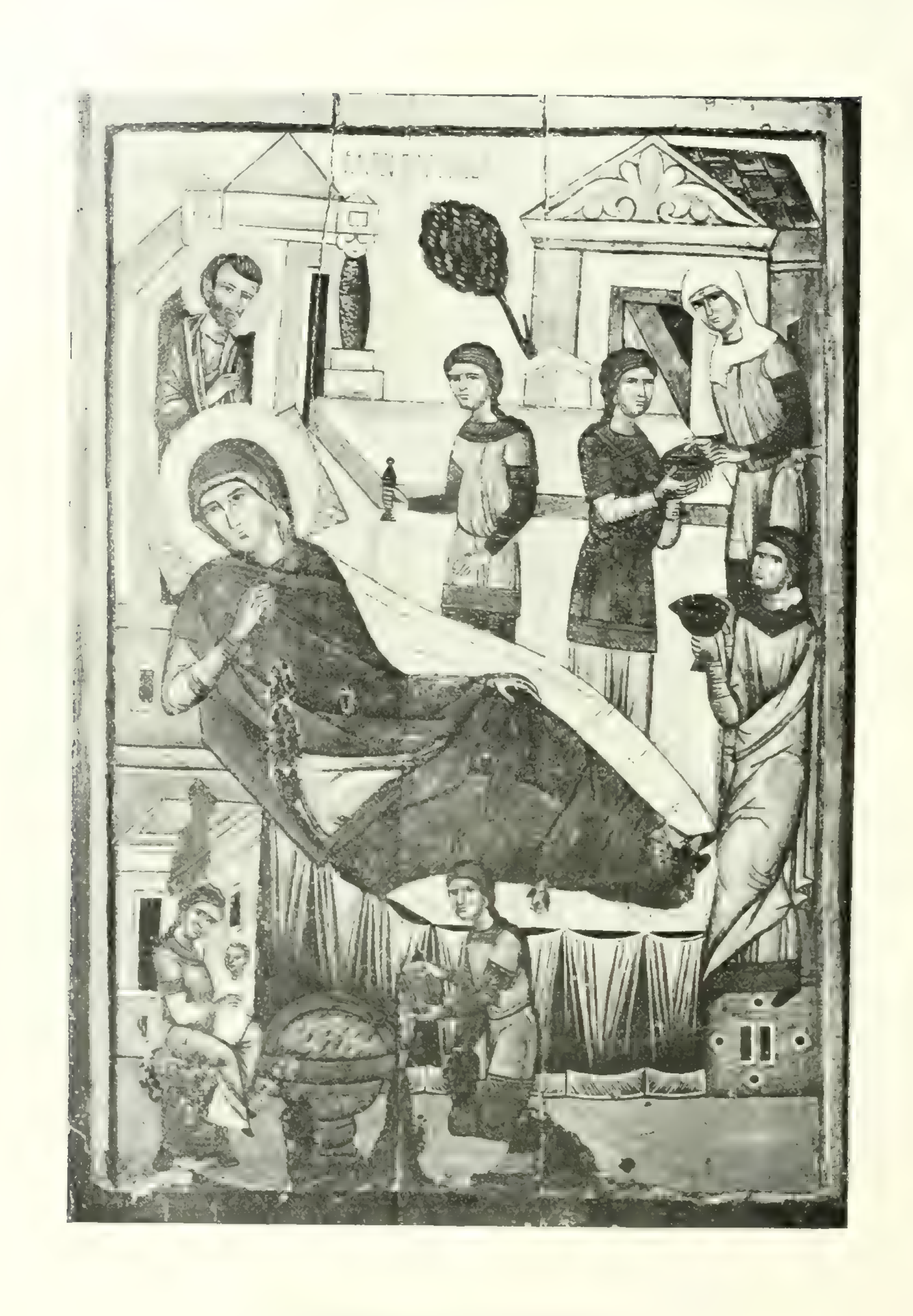
Божія Матерь «Одигитрія». (Икона въ собраніи С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Святые воины-мученики.
Византійская икона въ собраніи Музея Александра III въ Спб.

иконъ перваго періода. Пока же возможно сдѣлать лишь одно краткое замѣчаніе о томъ, что древнѣйшія иконы свидѣтельствуютъ о недостаточной еще свободѣ иконописи отъ вліяній монументальной живописи. Возможно еще предположеніе, что въ иконопись скорѣе, чѣмъ въ другія формы живописи, начали проникать черты русской національности.

Св. Григорій Богословъ.

Византійская икона въ собраніи Музея Александра III въ Спб.



Рождество Богородицы.
Икона въ собраніи С. П. Рябушинскаго
13-й вѣкъ.

IV

ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ВѢКЪ

Одной изъ главныхъ достопримѣчательностей нынѣшняго Константинополя является мечеть Кахріе-Джами — прежняя византійская церковь Спасителя. Мозаики, сохранившіяся въ нартексахъ этой церкви, принадлежатъ къ самымъ высшимъ достиженіямъ византійскаго искусства [1]. Господствовавшій долгое время взглядъ на художественную исторію Византіи воспрепятствовалъ ученымъ, впервые открывшимъ эти мозаики, отнести ихъ къ 14-му вѣку, слывшему «вѣкомъ упадка». Несмотря на вполнѣ ясныя документальныя свидѣтельства, иные изслѣдователи опредѣляли мозаики Кахріе-Джами 12-мъ вѣкомъ, желая объяснить ихъ близостью къ византійскому Возрожденію 10—11-го столѣтія [2], — иные же, соглашаясь признать Кахріе-Джами за памятникъ 14-го вѣка, объясняли его высокія художественныя качества повтореніемъ очень старыхъ сирійскихъ мотивовъ или вліяніями Италіи [3].

Въ настоящее время вопросъ о мозаикахъ Кахріе-Джами можно считать рѣшеннымъ. Внѣ всякаго сомнѣнія, онѣ были исполнены между 1310 и 1320 годами, и своимъ существованіемъ обязаны вполнѣ самостоятельному и свободному отъ чужеземныхъ вліяній и отъ повтореній творчеству второго византійскаго Возрожденія. Кахріе-Джами не было изолированнымъ памятникомъ. Византія Палеологовъ видѣла новый и блестящій расцвѣтъ живописи. Искусство Константинопольскихъ мозаистовъ 14-го вѣка перестаетъ удивлять изслѣдователей, имѣвшихъ случай познакомиться съ фресковыми росписями церквей Мистры въ Мореѣ. Этотъ городъ, бывшій въ 14-мъ и 15-мъ вѣкѣ резиденціей деспотовъ Мореи, достигъ въ ту эпоху значительнаго благосостоянія. Онъ представляетъ теперь лишь обширное поле развалинъ; посреди развалинъ Мистры осталось въ цѣлости нѣсколько прекрасныхъ церквей 14—15-го столѣтія, и въ нѣкоторыхъ изъ этихъ церквей сохранились замѣчательныя росписи [4]. При переходѣ отъ Метрополіи (1312 г.) и церкви

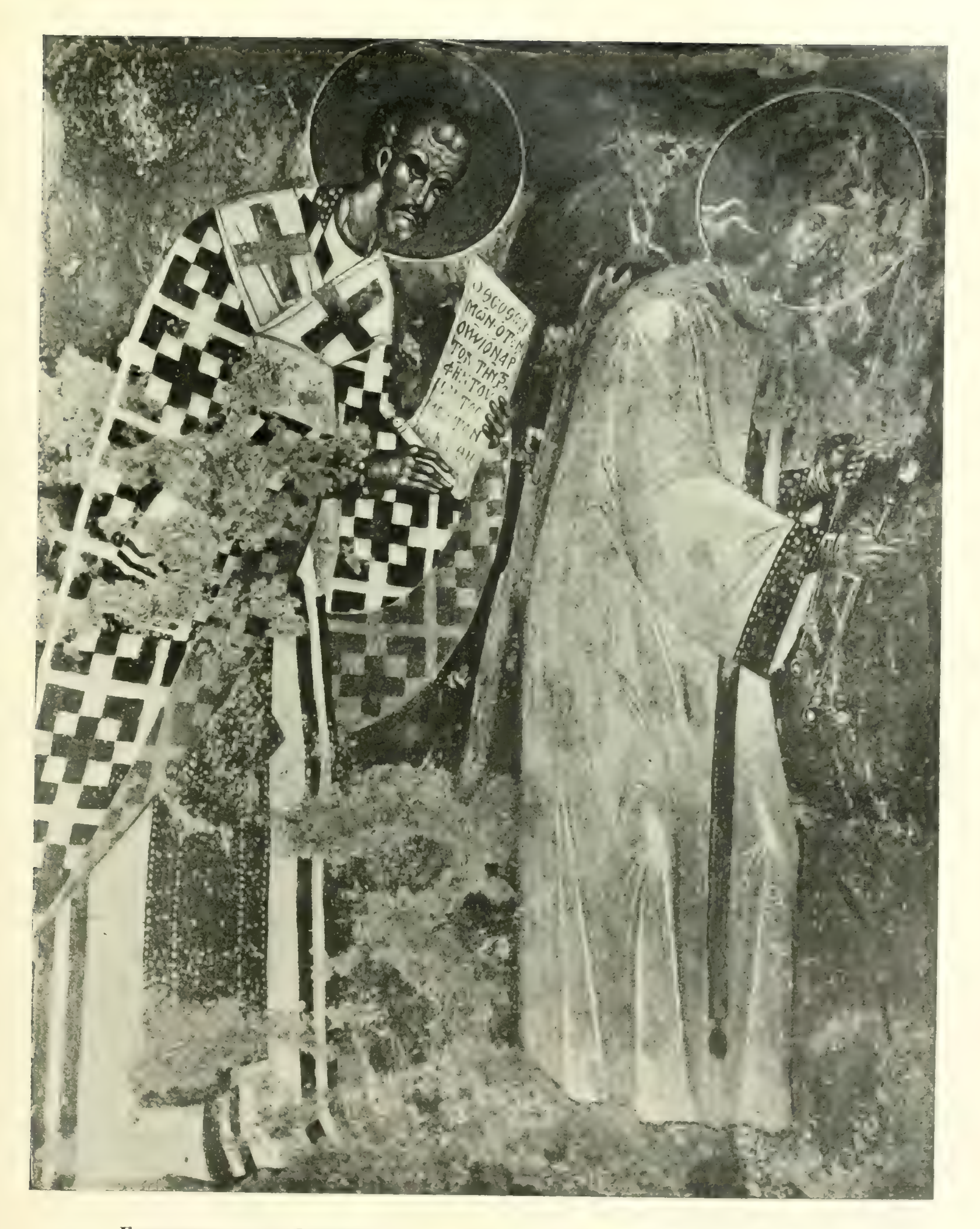
[1] Мозаики эти изданы и описаны Шмитомъ въ XI вып. «Извѣстій русск. археол. института» въ Константинополѣ. [2] Н. П. Кондаковъ въ своихъ раннихъ работахъ. [3] Шмитъ и отчасти Стржиговскій въ «Die Miniaturen des serbischen Psalters». [4] Фрески Мистры очень подробно изданы въ обширномъ увражѣ G. Millet. «Les monuments byzantins de Mistra». Paris. 1910. Текстъ къ этому альбому еще не вышелъ въ свѣтъ, но его замѣняетъ очеркъ Милле въ 3-мъ томѣ (2-я часть, стр. 941 и далѣе) исторіи искусства, выходящей подъ редакціей André Michel. Этимъ очеркомъ мы и пользовались въ нашихъ извлеченіяхъ.

Бронтохіонъ (начало 14-го в.) къ церкви Периблепты (вторая половина 14 го в.) и оттуда къ росписямъ церкви Пантанасса (1430) какъ бы раскрывается весь циклъ творческихъ силъ, которыми жило искусство эпохи Палеологовъ.

Изслѣдователь Мистры Милле различаетъ два стиля, двѣ школы во фрескахъ Метрополіи. Болѣе ранняя изъ этихъ школъ была консервативна въ своей приверженности къ старымъ традиціямъ, —къ отчетливому и простому рисунку, къ неподвижнымъ композиціямъ, къ сдержанному цвѣту и умѣренной живописности. На смѣну ей явилась вскорѣ другая школа, искавшая прежде всего характера и живописности, стремившаяся больше всего къ общему декоративному впечатлѣнію. Пораженный смѣлыми сопоставленіями дополнительныхъ цвѣтовъ, лишь на разстояніи производящими гармоническое впечатлѣніе, Милле называетъ эту школу «импрессіонистской». Въ церкви Периблепты въ концѣ 14 го вѣка работала, повидимому, третья школа, отчасти усвоившая и смягчившая пріемы второй. Ей принадлежатъ наиболѣе совершенныя изъ фресокъ, сохранившихся въ Мистрѣ. *Стр. 153, 154, 155, 157.* Милле отмѣчаетъ духовность, изящество и грацію, свойственныя художникамъ Периблепты. «Это идеалистическая школа,— говоритъ онъ,— которыя перенесла въ монументальную живопись тщательное письмо иконъ». Наблюденіе Милле, свидѣтельствующее объ усилившемся къ концу 16 го вѣка вліяніи иконописи на монументальную живопись, кажется намъ чрезвычайно важнымъ, и оно объясняетъ также тотъ упадокъ, который замѣтенъ въ относящихся къ 1430 г. росписяхъ Пантанассы. Здѣсь живопись уже начинаетъ страдать отъ уменьшенія поверхностей, размельченія темъ, усложненія композицій, отъ принесенія въ жертву иллюстраціи чисто декоративныхъ задачъ —отъ всего того, однимъ словомъ, что составляетъ недостатокъ Аѳонскихъ росписей 14 го вѣка и нашихъ Ярославскихъ фресокъ 17-го.

Живописныя школы, опредѣлившіяся въ церквахъ Мистры, не были, конечно, явленіемъ мѣстнымъ, случайнымъ. Родиной ихъ было искусство византійской столицы, и лишь по волѣ историческихъ бѣдствій мы не можемъ наблюдать аналогичныя явленія въ стѣнахъ нынѣшняго Константинополя. О блестящемъ расцвѣтѣ живописи въ 14 мъ вѣкѣ свидѣтельствуетъ очень большое число памятниковъ, еще сохранившихся на разныхъ концахъ прежняго византійскаго міра. Въ Артѣ на берегахъ Іоническаго моря, въ Трапезундѣ на берегахъ Чернаго моря, въ Апуліи, въ Грузіи, въ Мингреліи, въ Архипелагѣ, въ Пелопоннесѣ, въ Ѳессаліи есть рядъ церквей, украшенныхъ живописью эпохи Палеологовъ. Но особенно богаты этими памятниками Македонія и Старая Сербія, хранящія, такимъ образомъ, «память и славу великихъ Сербскихъ королей 14-го столѣтія» [1].

[1] Сербскія росписи до сего времени мало изучены. Свѣдѣнія о нихъ можно найти въ упомянутомъ очеркѣ Милле, также у Диля и въ книгѣ Покрышкина «Архитектура православныхъ церквей въ нынѣшнемъ сербскомъ королевствѣ». Спб. 1906.



Божественная Литургія. Фрагментъ фрески въ церкви Перибленты въ Мистрѣ.
Вторая половина 14-го вѣка. (Изъ изданія G. Millet. «Les monuments byzantins de Mistra». Paris. 1910).

Царь Соломонъ. Фреска въ церкви Перивлепты въ Мистрѣ. Вторая половина 14-го вѣка. (Изъ изданія G. Millet. «Les monuments byzantins de Mistra». Paris. 1910).

Хронологія сербскихъ фресковыхъ росписей слѣдуетъ естественному пути византійской культуры съ юга на сѣверъ, начинаясь фресками въ Мельникѣ, близъ Салоникъ и 1289-мъ годомъ. 1315-мъ годомъ датирована роспись въ Верріи, также близъ Салоникъ. Королевская церковь въ Студеницѣ расписана послѣ 1314 г. 1317 г. ознаменованъ фресками Нагоричской церкви, «драгоцѣннѣйшимъ произведеніемъ сербскаго искусства», по словамъ Милле. Къ той же эпохѣ относятся

Царь Давидъ. **Фреска въ церкви Перивлепты въ Мистрѣ.**
Вторая половина 14-го вѣка. (Изъ изданія G. Millet. «Les monuments byzantins de Mistra». Paris. 1910).

знаменитыя росписи Грачаницы. Въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ 14-го столѣтія были расписаны фресками сербскія церкви въ Люботинѣ близъ Ускюба, въ Матеицѣ, вь монастырѣ Марко, въ Лесновѣ и цѣлый рядъ македонскихъ церквей въ Охридѣ и ея окрестностяхъ. Переходъ отъ 14-го къ 15-му вѣку отмѣченъ фресковыми циклами въ церквахъ Раваницы, Любостыни, Манассіи, Калинича, Руденицы.

Этотъ бѣглый и далеко не полный очеркъ художественной дѣятельности, царившей въ Сербіи 14-го вѣка, достаточно убѣждаетъ, что росписи Мистры и мозаики Кахріе-Джами не были изолированнымъ и случайнымъ явленіемъ. Еще болѣе убѣждаютъ въ томъ наблюденія Милле о стилистической близости иныхъ сербскихъ росписей къ живописнымъ школамъ Мистры. Фрески Нагоричи напоминаютъ ему многими чертами вторыя фрески Метрополіи въ Мистрѣ. Фрески конца 14-го вѣка заставляютъ его вспомнить о художникахъ Перибленты. Не подлежитъ сомнѣнію, что сербскіе мастера были не только художественными соперниками византійскихъ мастеровъ, но и ихъ учениками. Греческія надписи преобладаютъ въ сербскихъ церквахъ начала 14-го столѣтія, а подъ росписями Нагоричей даже подписано имя одного изъ ихъ авторовъ—грека Евтихія. Другая греческая подпись сохранилась въ Лесновѣ (1349 г.), и неопровержимыя свидѣтельства указываютъ на участіе грековъ въ росписяхъ близъ Охриды. «Внѣ всякаго сомнѣнія, греческіе живописцы работали вмѣстѣ съ сербами, и сформировали въ ихъ средѣ рядъ первоклассныхъ мастеровъ». При всемъ своемъ національномъ значеніи, сербскія росписи 14-го вѣка едва ли еще не большее значеніе имѣютъ для исторіи византійскаго искусства эпохи Палеологовъ.

Было бы странно предположить послѣ приведенныхъ здѣсь свидѣтельствъ новаго расцвѣта Византіи 14-го вѣка, что единственная изъ всѣхъ странъ, обязанныхъ своей культурой Византіи,—древняя Русь не была затронута вѣяніями процвѣтшаго искусства. Было бы удивительно не встрѣтить въ ней явленій, напоминающихъ то, что происходило тогда въ Македоніи и Старой Сербіи. Въ дѣйствительности Русь не оказалась исключеніемъ, и художественную дѣятельность знаменитыхъ сербскихъ королей сильно напоминаетъ, только въ нѣсколько болѣе скромномъ масштабѣ, дѣятельность Великаго Новгорода.

Въ 14-мъ вѣкѣ Новгородъ оказался столицей русской культурной жизни. Онъ былъ обойденъ татарскимъ нашествіемъ, и политическое значеніе не эмигрировало изъ него такъ, какъ эмигрировало оно изъ Кіева во Владиміръ и изъ Владиміра въ Москву. Культурная жизнь пріобрѣла въ немъ за триста лѣтъ такую осѣдлость и устойчивость, какой Москва достигла лишь къ 16-му вѣку. Какъ указалъ въ своихъ трудахъ В. О. Ключевскій, Новгородъ оказался послѣ разоренія Кіевской Руси хранителемъ многихъ ея культурныхъ традицій. Живя два столѣтія одной жизнью съ Кіевомъ, онъ продолжалъ жить такъ же и послѣ опустошенія Кіева. Новгородъ явился какъ бы наслѣдникомъ Кіева—наслѣдникомъ его политическаго соперничества съ Суздальской землей, его языка, письменности, его искусства.

Подобно Кіеву, Новгородъ продолжалъ питаться традиціями византійскаго искусства. Его связь съ Византіей не прекратилась послѣ монгольскаго нашествія

Предательство Iуды. Фрагментъ фрески въ церкви Перибленты въ Мистрѣ.—Вторая половина 14-го вѣка. (Изъ изданія G. Millet. «Les monuments byzantins de Mistra». Paris. 1910).

«Божественная Литургія». Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1353 г.

Новгородцы продолжали путешествовать въ Константинополь такъ же, какъ раньше путешествовали кіевляне [1]. Какъ въ 1197 г. «Грцынъ Петровицъ» расписалъ «церковь на воротѣхъ, Святыя Богородицы» [2], такъ же точно въ 1338 г. «Гречинъ Исаія съ другы» [3] расписалъ церковь «Входъ въ Іерусалимъ». Лѣтописи 14-го столѣтія особенно обильны указаніями на работы греческихъ мастеровъ въ русской землѣ. Въ устраивающейся Москвѣ въ 1343 г. митрополитъ Ѳеогностъ «подписалъ своего митрополича двора соборную церковь Пречистыя Богородицы греческими мастеры»... [4]. Въ 1344 г церковь Спаса въ той же Москвѣ расписывали мастера,

[1] Въ началѣ 13-го вѣка въ Константинополѣ побывалъ архіепископъ Новгородскій Антоній. Около 1350 г. Константинопольскія церкви и иконы описывалъ Стефанъ Новгородецъ. Сахаровъ. «Изслѣдованіе о русскомъ иконописаніи», кн. 2-я, стр. 10—11. Новгородскія лѣтописи говорятъ о посольствахъ въ Царьградъ 1335 и 1354 г. [2] Новгородская I лѣтопись, стр. 23. Изд. Археограф. Комиссіи. 1841. [3] Тамъ же, стр. 78. [4] Никоновская III лѣтопись, стр. 180, 181.

Успеніе Пресвятой Богородицы. Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ близъ Новгорода.—1363 г.

«русіи родомъ, а греческіе ученицы»[1]. Въ 1395 г. въ Московской церкви Рождества Богородицы работали «мастеръ Ѳеофанъ Гречинъ да Семенъ Черной»[2].

Этотъ Ѳеофанъ Грекъ, называемый въ другихъ лѣтописяхъ «иконникъ Ѳеофанъ гречинъ философъ», прежде чѣмъ работать въ Москвѣ, работалъ въ Новгородѣ. Церковь Спаса Преображенія на Торговой сторонѣ до сихъ поръ сохраняетъ его фрески, исполненныя въ 1378 г.[3]. Возможно предположить, что путь и другихъ греческихъ мастеровъ, писавшихъ въ Москвѣ, лежалъ черезъ Новгородъ. Москва

[1] Древняя I лѣтопись, стр. 176. [2] Въ Степенной книгѣ: «Ѳеофанъ иконникъ гречинъ философъ, да Семенъ Черной и ученицы ихъ». I, стр. 512. [3] Новгородская III лѣтопись, стр. 231.

Вознесеніе Господне. Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.

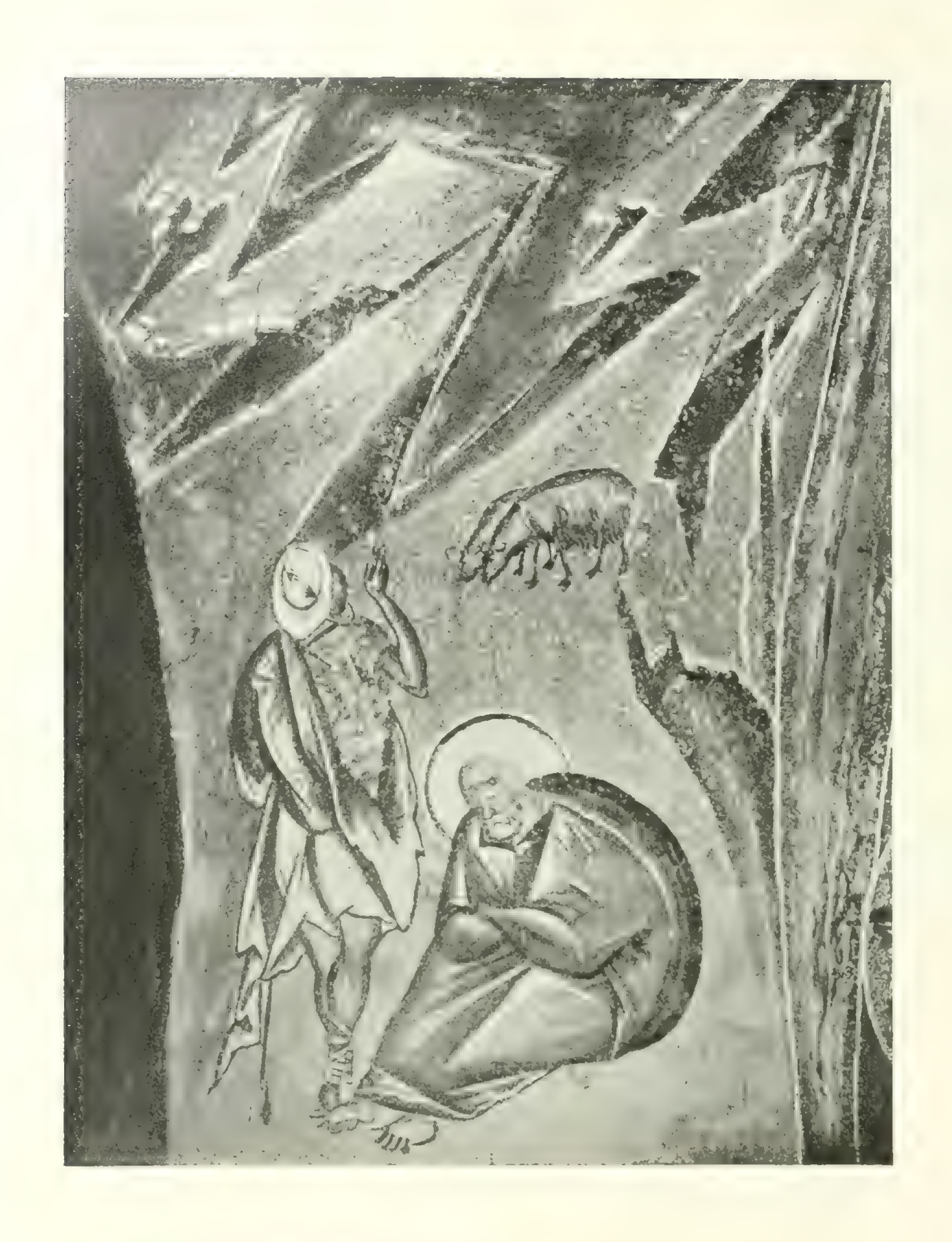
выписывала изъ Новгорода заѣзжихъ грековъ, такъ же, какъ выписывала она новгородскихъ мастеровъ. Но лѣтописныя указанія говорятъ прямо, что иные видные русскіе иконники 14-го вѣка были учениками грековъ. На основаніи лѣтописей намѣчается общая схема художественной дѣятельности 14-го столѣтія — образуются иконописныя артели, во главѣ которыхъ становятся греки или русскіе ученики грековъ. Византійцемъ оказывается какъ разъ самый крупный, повидимому, мастеръ 14-го вѣка, Ѳеофанъ «философъ», которому, какъ мы увидимъ позднѣе, была поручена роспись Архангельскаго и Благовѣщенскаго соборовъ въ Москвѣ. Свидѣтельства памятниковъ подтверждаютъ эти предположенія и дорисовываютъ общую картину.

Въ Новгородѣ, какъ уже было сказано выше, сохранилась цѣлая группа фресковыхъ росписей 14-го вѣка, достаточно характеризующихъ эту исходную эпоху русской живописи. Къ величайшему сожалѣнію, мы не можемъ начать нашъ обзоръ

Богоматерь. Фрагментъ фрески «Вознесеніе» въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.
(Изъ книги Л. А. Мацулевича «Церковь Успенія на Волотовомъ полѣ»).

съ росписей церкви Николы Чудотворца на Липнѣ—росписей, которыя видѣлъ и описалъ въ свое время Г. Д. Филимоновъ [1]. Само собой понятно, какъ важно было

[1] Г. Д. Филимоновъ. «Церковь св. Николая Чудотворца на Липнѣ». М. 1859. Новое изслѣдованіе В. К. Мясоѣдова. «Никола Липный» въ 3-мъ вып. «Сборника новгородскаго общ. любителей древности». Новгородъ. 1910.



Рождество Христово. Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ. 1363 г.
(Изъ книги Л. А. Мацулевича «Церковь Успенія на Волотовомъ полѣ».

бы знать эти росписи, исполненныя около 1300 г. и такимъ образомъ даже болѣе раннія, чѣмъ мозаики Кахріе-Джами и фрески Метрополіи въ Мистрѣ. Къ несчастію, невѣжественная реставрація 1877 г. «исказила, закрыла или и вовсе уничтожила весь древній памятникъ и всю сохранившуюся было роспись»[1]. Лишь на основаніи изслѣдованія Г. Д. Филимонова можно заключить, что въ Николо-Липни-

[1] Гр. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. «Русскія древности», вып. VI, стр. 148.

Пророкъ Давидъ. Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.
(Изъ книги Л. А. Мацулевича «Церковь Успенія на Волотовомъ полѣ».)

скихъ фрескахъ, въ противоположность фрескамъ Спаса-Нередицы, изображенія сценъ и событій преобладали надъ изображеніями отдѣльныхъ фигуръ. Иконографическая схема этихъ фресокъ, въ которую вошли такія композиціи, какъ Распятіе, Снятіе со креста, Бесѣды съ Самаритянкой, Положеніе во гробъ, Марія у гроба, Явленіе въ Эммаусѣ, Срѣтеніе и Введеніе во храмъ, изобличаетъ новый духъ.

Святители.

Фреска въ алтарѣ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.

свойственный византійскому искусству Палеологовъ и выразившійся со всей полнотой въ росписяхъ Мистры.

До насъ не дошли также ни упоминаемыя лѣтописью фрески церкви Входа Господня, ни какія либо росписи другихъ новгородскихъ храмовъ первой половины 14-го столѣтія. Хронологія существующихъ памятниковъ новгородской живописи 14-го вѣка начинается съ 1352 г. [1], когда была построена церковь Успенія на Волотовомъ полѣ. Расписана она была, какъ свидѣтельствуетъ лѣтопись [2], въ 1363 г. Въ послѣднее время возникло, однако, предположеніе, что часть сохранившихся въ Во-

[1] Въ лѣто 6860 (1352) постави владыко Моисей церковь камену во имя святыя Богородицы Успеніе на Волотовѣ. Новгородская I лѣтопись. [2] Того же лѣта 6871 (1363) подписана бысть церковь святыя Богородицы на Волотовѣ. Тамъ же.

Архангелъ Михаилъ. Деталь фрески церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ. - 1363 г.
(Изъ книги Л. А. Мацулевича «Церковь Успенія на Волотовомъ полѣ».)

лотовской церкви фресокъ относится ко времени, непосредственно слѣдующему за ея постройкой, т. е. къ 1353 г. Л. А. Мацулевичъ[1] предложилъ эту дату для изображенія Божественной Литургіи и двухъ святителей въ алтарной абсидѣ. Еще

[1] Докладъ въ засѣданіи Отд. русск. и сл. археологіи Имп. Русск. Археолог. Общ. 20 декабря 1910 г.

Портретъ архіепископа Алексѣя. Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.

очень недавно только одна эта часть Волотовскихъ росписей и признавалась всѣми изслѣдователями за памятникъ 14-го столѣтія. Авторы «Русскихъ древностей», Н. В. Покровскій и другіе, относили именно къ этой части фресокъ лѣтописное

«Трапеза».

Фреска въ церкви Успенія на Волотовомъ полѣ въ Новгородѣ.—1363 г.

Господь Вседержитель. Фреска въ куполѣ церкви Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ. Около 1370 г.

указаніе на 1363 г. Вся же остальная роспись, покрывающая до сихъ поръ стѣны храма, была, по ихъ мнѣнію, исполнена въ 1630 г., послѣ шведскаго разоренія. Это показываетъ, между прочимъ, какъ сбивчивы, и притомъ еще такъ недавно, были наши понятія о живописи 14-го вѣка. В. В. Сусловъ и Л. А. Мацулевичъ [1] одинъ за другимъ возвратили всей Волотовской росписи ея истинное значеніе памятника 14-го столѣтія. Открытіе въ 1910 г. фресокъ въ новгородской церкви Ѳеодора Стратилата дало этому мнѣнію рѣшительную поддержку. Въ настоящее

[1] В. В. Сусловъ. Церковь Успенія въ селѣ Волотовѣ». «Труды Моск. предварит. комитета 15 археолог. съѣзда», т. II. Л. А. Мацулевичъ. «Церковь Успенія на Волотовомъ полѣ». «Памятники древне-русскаго искусства», изд. Акад. Худож., вып. IV. Спб. 1912.

Пророки.

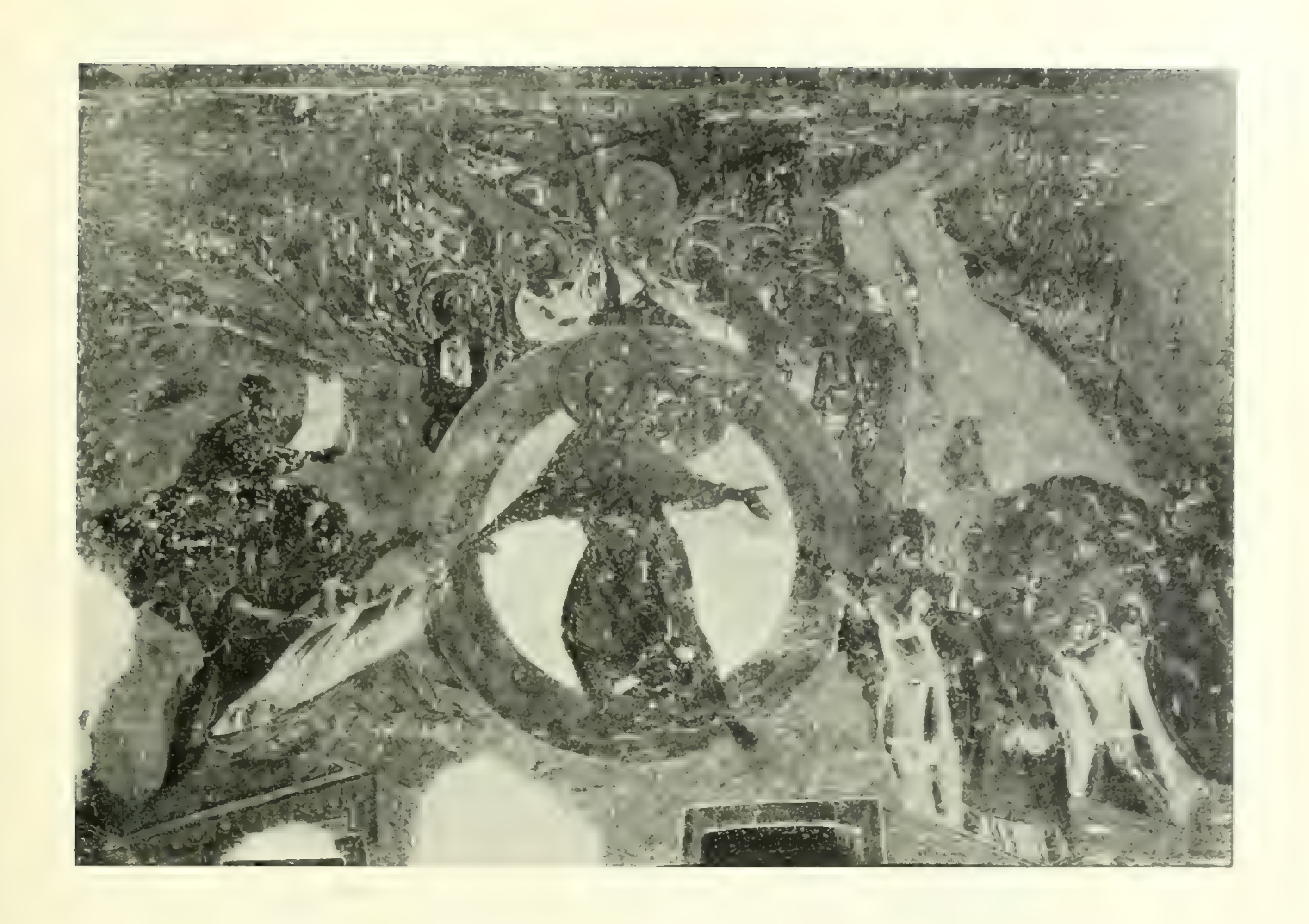
Фреска въ барабанѣ купола церкви Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

время нѣтъ уже никакихъ сомнѣній въ томъ, что вся дошедшая до насъ роспись Волотовской церкви была исполнена между 1353 и 1363 г.

Сохранившаяся почти повсемѣстно, Волотовская роспись, къ сожалѣнію, сохранилась почти повсемѣстно плохо. Общее впечатлѣніе отъ нея, конечно, не имѣетъ

Исцѣленіе слѣпого. Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

ничего общаго съ росписями 17-го вѣка, къ которому относили ее прежде многіе историки. Во всемъ здѣсь видны черты 14-го вѣка, наблюдаемыя въ другихъ русскихъ и византійскихъ росписяхъ той эпохи. Описанныя Филимоновымъ фрески Николы на Липнѣ, повидимому, напоминали выборомъ темъ и общимъ расположеніемъ фрески Волотова. Схема росписи является какъ бы классической для 14-го вѣка—Вседержитель въ куполѣ, въ барабанѣ архангелы и пророки *стр. 168*, въ парусахъ евангелисты, въ концѣ алтарной абсиды Богоматерь, ниже Евхаристія. На горнемъ мѣстѣ помѣщено столь характерное для византійскихъ и сербскихъ церквей 14-го столѣтія изображеніе Божественной Литургіи. *Стр. 158.* Многочисленныя фрески, покрывающія стѣны храма, представляютъ сложныя композиціи, имѣющія здѣсь замѣтный перевѣсъ надъ отдѣльными фигурами. *Стр. 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165.* Л. А. Мацулевичемъ отмѣчено нѣсколько иконографическихъ особенностей Волотовской



Воскресеніе Христово.
Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.— Около 1370 г.

росписи, и имъ же впервые дано правильное истолкованіе необычной композиціи въ трехъ частяхъ, обозначавшейся прежде неопредѣленнымъ именемъ «трапезы». *Стр. 167.* Названный авторъ видитъ здѣсь иллюстрацію стариннаго сказанія,—«Слово о нѣкоемъ игуменѣ, его же искуси Христосъ въ образѣ нищаго». Иконографическій интересъ Волотовской росписи дополняется двумя портретами ктиторовъ храма, новгородскихъ архіепископовъ 14-го вѣка, Моисея и Алексѣя. *Стр. 166.*

Художественное значеніе Волотовскихъ фресокъ чрезвычайно велико. Это памятникъ искусства, достаточно развитого и увѣреннаго въ своихъ средствахъ, умѣющаго справляться съ такими задачами, какъ передача характера и движенія, умѣющаго также легко разрѣшать задачи довольно сложныхъ композицій. Волотовская роспись производитъ общее впечатлѣніе стройности, молодости, изящества. Ей свойственны очень удлиненныя пропорціи фигуръ, широкіе жесты, летящія

Архангелъ со сферой.

Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.
Около 1370 г.

одежды. Вся она какъ то особенно свободно и смѣло нарисована. Есть, впрочемъ, нѣкоторое различіе между стилемъ той фрески, которая можетъ быть отнесена къ 1353 г. и стилемъ остальной росписи, исполненной на десять лѣтъ позже. «Божественная Литургія» написана въ духѣ той школы, которая въ Мистрѣ была выразительницей консервативныхъ и болѣе графическихъ, чѣмъ живописныхъ традицій. Роспись 1363 г. изобличаетъ, напротивъ, широкія живописныя тенденціи. Л. А. Мацулевичъ отмѣтилъ любопытныя черты сходства ея съ мозаиками Кахріе-

Явленіе Христа Маріамъ. Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

Христосъ въ храмѣ. Фреска въ церкви Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ. Около 1370 г.

Джами. Съ этими мозаиками Милле связываетъ живописную или, какъ онъ называетъ ее, «импрессіонистическую» школу, работавшую въ Метрополіи Мистры. Фрески 1363 г. въ Волотовѣ были, повидимому, исполнены художниками, слѣдовавшими отчасти тѣмъ же живописнымъ или «импрессіонистическимъ» традиціямъ.

Сопоставленіе Волотовской росписи съ произведеніями византійскаго 14-го вѣка совершенно неизбѣжно. Различіе невѣдомыхъ намъ школъ и индивидуальностей раздѣляетъ, конечно, Волотово, Лыхны на Кавказѣ [1], Кахріе-Джами, Мистру и

[1] «Матеріалы для археологіи Кавказа», вып. IV, 1894. Иллюстраціи.

Святитель.

Фреска въ церкви Өеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

сербскія церкви. Но все это только различныя проявленія одного и того же искусства — византійскаго Ренессанса эпохи Палеологовъ. Послѣ сказаннаго выше о пріѣзжихъ греческихъ мастерахъ, есть достаточно основаній думать, что Волотовская церковь была расписана греками. Съ другой стороны, нѣтъ никакой необходимости на этомъ настаивать. Такъ же какъ и въ Сербіи 14-го вѣка, такъ же какъ и въ кіевской Руси предшествующаго періода, византійское искусство образовало

въ Новгородѣ цѣлую, въ извѣстной мѣрѣ самостоятельную, школу. Еще болѣе вѣроятно, что Волотовская церковь могла быть расписана русскими учениками грековъ. Здѣсь важно отмѣтить тѣ особенности, которыя ввела въ византійскій стиль 14-го столѣтія русская обстановка. Фрески Волотова значительно проще и бѣднѣе, чѣмъ фрески Мистры. Новгородъ упростилъ и разрѣдилъ композиціи и, какъ бы слѣдуя инстинкту, выраженному имъ въ архитектурѣ [1], выбросилъ многія подробности. Русскія фрески оскудѣли природными наблюденіями по сравненію съ византійскими, но онѣ и выиграли нѣчто въ общемъ впечатлѣніи идеальной легкости. Смягчились типы лицъ, и разумная осторожность проявилась въ исканіи характера. Рѣзкіе цвѣтные контрасты смѣнились болѣе скромными и сдержанными отношеніями.

Неизвѣстной остается покамѣстъ точная дата замѣчательной росписи на стѣнахъ другой новгородской церкви — Θеодора Стратилата на Торговой сторонѣ. *Стр. 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175.* Церковь эта, какъ свидѣтельствуетъ лѣтопись [2], и какъ подтверждаетъ надпись на тяблѣ, уцѣлѣвшемъ отъ стараго иконостаса, была построена въ 1360 г. Для новгородскихъ церквей 14-го вѣка обыченъ болѣе или менѣе значительный срокъ, отдѣлявшій время постройки ихъ отъ времени исполненія въ нихъ фресокъ. Съ другой стороны роспись Θеодоровской церкви слишкомъ многими чертами напоминаетъ Волотовскую и недавно открытыя фрески Спаса Преображенія (1378), чтобы здѣсь можно было предполагать большую разницу въ датахъ. Естественнѣе всего отнести Θеодоровскую роспись къ 70-мъ годамъ 14-го столѣтія.

Нѣкогда эта роспись покрывала всѣ стѣны храма. Въ теченіе вѣковъ она осыпалась во многихъ мѣстахъ, а въ 70-хъ годахъ 19-го столѣтія было сплошь забѣлено и то, что отъ нея тогда еще оставалось. Лишь въ 1910 г. было приступлено къ открытію древнихъ фресокъ изъ подъ скрывавшей ихъ побѣлки, и въ настоящее время эту работу можно считать вполнѣ законченной. Даже въ нынѣшнемъ своемъ состояніи, даже только какъ рядъ фрагментовъ, Θеодоровская роспись является однимъ изъ лучшихъ памятниковъ древне-русскаго искусства. Первыхъ своихъ описателей, А. П. Анисимова и Н. Л. Окунева [3] она поразила необычными отступленіями отъ общей для 14-го вѣка иконографической схемы. Необычно помѣщеніе въ главномъ поперечномъ нефѣ цикла житія святыхъ Θеодоровъ (Стратилата и Тирона). Еще болѣе необычно то, что на стѣнахъ алтаря

[1] Игорь Грабарь. «Ист. Русск. Искусства», т. I. [2] «Того же лѣта (6868—1360) заложиша церковь камену святого Θеодора Стратилата на Θедоровѣ улицѣ, въ Великомъ Новгородѣ на Торговой сторонѣ, Семенъ Андреевичь съ боголюбивой матерью своей Наталіею». Новгородская III лѣтопись. [3] А. П. Анисимовъ. «Реставрація церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ». «Старые Годы», февраль 1911. Н. Л. Окуневъ. «Вновь открытыя фрески въ церкви Θеодора Стратилата». «Извѣстія Имп. Археолог. Коммисіи. вып. 39.

Шествіе на Голгоѳу.

Фреска въ церкви Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

изображенъ циклъ страстей Христовыхъ, раздѣляющій въ абсидѣ установленныя изображенія Богоматери и Евхаристіи. Подобныя отступленія отъ обычной иконо-

графической схемы намъ неизвѣстны въ другихъ храмахъ 14-го вѣка. Но различныя другія отступленія встрѣчаются во многихъ византійскихъ и сербскихъ церквахъ этой эпохи. Объясненія надо искать скорѣе всего въ опредѣленности того заданія, которое, вѣроятно, было дано художникамъ создателями храма. Церковь Ѳеодора Стратилата была какъ разъ создана индивидуальной волей и усердіемъ частныхъ лицъ — новгородскаго посадника Семена Андреевича и его матери Натальи. Имъ она была обязана постройкой и, вѣроятно, имъ же она была обязана росписью. Это соображеніе также говоритъ какъ будто за то, что дата росписи не должна быть далеко вынесена за 1370 г.

Если новгородскій посадникъ Семенъ Андреевичъ былъ заказчикомъ росписи, то онъ былъ счастливъ въ выборѣ художника. Церковь Ѳеодора Стратилата расписана превосходными и опытными мастерами. Невольно напрашивается сравненіе этой росписи съ Волотовской. Въ общемъ это то же искусство и даже та же самая школа, но несомнѣнно другая рука. Ѳеодоровская церковь, такъ же какъ и Волотовская, можетъ быть приписана византійско-русской школѣ, болѣе придерживавшейся чисто живописныхъ традицій, уже знакомыхъ намъ по мозаикамъ Кахріе-Джами и Метрополіи въ Мистрѣ, чѣмъ начавшаго тогда проникать въ монументальную живопись иконописнаго стиля. Ѳеодоровскія и Волотовскія фрески современны фрескамъ Перибленты въ Мистрѣ. Вліяніе иконописныхъ пріемовъ замѣтно въ нихъ, однако, гораздо меньше, чѣмъ въ Перибленте. Какъ и слѣдовало ожидать, византійское искусство 14-го вѣка доходило въ Новгородъ съ нѣкоторымъ, хотя и небольшимъ опозданіемъ.

Фрески Ѳеодоровской церкви проведены въ общемъ спокойнѣе и какъ то болѣе доведены до окончательной формы, чѣмъ фрески Волотова. Волотовская роспись, быть можетъ, талантливѣе, какъ эскизъ, но она слишкомъ эскизна. Въ Ѳеодоровской росписи больше серіозности, больше вниманія къ иллюстративной сторонѣ и меньше увлеченія «летящей» линіей и дающей красивый силуэтъ позой. Здѣсь нѣтъ такихъ преувеличенно удлиненныхъ пропорцій и романтически-живописныхъ головныхъ уборовъ, какъ въ Волотовѣ. Для движенія здѣсь найдена мѣра, болѣе отвѣчающая реальности. Сравнительно хорошо сохранившаяся фреска «Шествіе на Голгоѳу» *стр. 177* показываетъ, какъ легко и точно умѣлъ изображать движеніе мастеръ Ѳеодоровской росписи. Чисто эллинистической граціей проникнута эта фреска, и тѣ же эллинистическія вѣянія, такъ странно дошедшія до новгородской церкви 14-го вѣка, чувствуются въ прекрасной фигурѣ архангела Гавріила изъ Благовѣщенія *стр. 179, 180*, въ архитектурныхъ фонахъ *стр. 181*, въ контурахъ многихъ головъ, напримѣръ, въ фрагментѣ Успенія и въ Отреченіи Петра. *Стр. 183, 185.*

Эти эллинистическія реминисценціи, а также чрезвычайно увѣренная манера письма, не знающая такихъ колебаній и такихъ паденій до наивности, которыя

Архангелъ Гавріилъ.

Фрагментъ фрески «Благовѣщеніе» въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.
Около 1370 г.

Богоматерь. Фрагментъ фрески «Благовѣщеніе» въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ. - Около 1370 г.

встрѣчаются въ Волотовѣ, указываютъ какъ будто на то, что роспись св. Θеодора Стратилата была исполнена пріѣзжими византійцами. А. И. Анисимовъ предложилъ считать ее первой по времени изъ извѣстныхъ работъ знаменитаго Θеофана Грека [1]. Къ такому убѣжденію привело его сличеніе Θеодоровскихъ фресокъ съ открытыми въ 1912 г. фрагментами росписи церкви Спаса-Преображенія на Торговой сторонѣ, исполненной, по указанію лѣтописи, Θеофаномъ Грекомъ въ 1378 г. [2] *Стр. 184.*

[1] Докладъ А. И. Анисимова въ засѣданіи Имп. Моск. Археол. Общ. 30 декабря 1912 г. [2] «Того же лѣта 6886 - 1378 подписана церковь Господа Нашего Іисуса Христа на Ильинѣ улицѣ повелѣніемъ благороднаго и боголюбиваго боярина Василья Даниловича со уличаны Ильины улицы, а подписывалъ мастерь греченинъ Θеофанъ ... Новгородская 1 лѣтопись и др.

Бесѣда съ Самарянкой.

Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г

Эта роспись, имѣющая такое огромное значенiе для всей исторiи русскаго искусства, ибо ея авторъ былъ вѣроятнымъ учителемъ Андрея Рублева и цѣлаго ряда другихъ русскихъ иконописцевъ, остается подъ штукатуркой и въ настоящее время. Открытiе частей ея было лишь счастливой случайностью 1912 г., и нельзя достаточно выразить всѣхъ пожеланiй энергiи и удачи, необходимыхъ для скорѣйшаго выполненiя этой важной работы. Открытые фрагменты не позволяютъ еще судить о произведенiи Өеофана «философа» съ желательной полнотой. Можно отмѣтить только, что они принадлежатъ во всякомъ случаѣ къ тому же искусству, съ которымъ насъ знакомятъ живописныя школы Волотова и Өеодора Стратилата.

По лѣтописнымъ свѣдѣнiямъ, Өеофанъ Грекъ переселился въ концѣ 14-го вѣка изъ Новгорода въ Москву, гдѣ расписывалъ въ 1395 г. Благовѣщенскiй соборъ вмѣстѣ съ Андреемъ Рублевымъ [1]. Далѣе его имя въ лѣтописяхъ не встрѣчается, такъ что, повидимому, дѣятельность его протекла между 1370 и 1410 г. Безъ сомнѣнiя, то была одна изъ самыхъ крупныхъ индивидуальностей въ русскомъ искусствѣ 14-го вѣка, и намъ придется еще обратиться къ ней при обозрѣнiи иконописи этой эпохи. Возвращаясь къ новгородскимъ стѣннымъ росписямъ, мы должны будемъ упомянуть о фрескахъ въ церкви Спаса на Ковалевѣ. Такая трогательная нынѣ въ своей уединенности среди луговъ и водъ новгородской окрестности, Ковалевская церковь была построена въ 1345 г. [2] и расписана, какъ видно изъ настѣнной надписи, только въ 1380 г. [3]. Ковалевскiя фрески дошли до насъ частью утраченными, частью измѣненными. Лучше другихъ сохранились изображенiя въ сѣверной стѣнѣ: вверху снятiе со креста и положенiе во гробъ, ниже Преображенiе и «Предста Царица», и еще ниже святые въ воинскихъ одеждахъ. *Стр. 187.* Фрески эти далеко уступаютъ въ художественномъ отношенiи фрескамъ церквей Волотовской и Өеодора Стратилата. Интересъ къ иллюстрацiи въ нихъ явно преобладаетъ надъ чисто художественными задачами. Композицiи, впрочемъ, несмотря на сбитый рисунокъ, свидѣтельствуютъ о подражанiи византiйскимъ образцамъ. Въ той же части храма изображенiе Спасителя во гробѣ (въ русской иконографiи «Не рыдай мене Мати», въ западной — Pietà), напоминаетъ такое же и почти одновременное изображенiе въ сербской церкви Калинича [4], предсказывая вмѣстѣ съ тѣмъ за сто лѣтъ впередъ извѣстныя композицiи Беллини.

Еще болѣе интересными являются фрагменты фресокъ, открытые изъ подъ штукатурки въ 1912 г. въ новгородской кладбищенской церкви Рождества. Пока удалось обнаружить только довольно хорошо сохранные фрагменты большого Успенiя.

[1] Д. А. Ровинскiй. «Обозрѣнiе иконописанiя въ Россiи». Спб. 1903, стр. 4. [2] «Новгор. II и IV лѣт. подъ 6853 (1345) годомъ. [3] «Въ лѣто 6888 (1380) потьписанъ бысть храмъ... повелѣньемъ раба Божiя Офанасья Степановича и подруги его Марiи»... Архимандритъ Макарiй. «Археологическое описанiе церковныхъ древностей въ Новгородѣ». М. 1860, ч. I, стр. 579. [4] См. упоминавшiйся очеркъ Милле.

Успеніе Божіей Матери.
Фрагментъ фрески въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.
Около 1370 г.

Стр. 188, 189. По указанію архимандрита Макарія [1], древнія фрески покрывали прежде всѣ стѣны храма, но были забѣлены и закрашены въ 1827 г. Дата Рождественскаго Успенія остается неизвѣстной. Церковь была построена въ 1382 г. [2] и нѣтъ основаній думать, что ей пришлось ждать украшенія фресками особенно долго. Выносить ихъ въ 15-й вѣкъ, только вслѣдствіе ихъ значительнаго отличія отъ фресокъ Волотова и Θеодора Стратилата, едва ли возможно. Совершенно неизбѣжно въ новгородскую живопись самаго конца 14-го вѣка должны были проникнуть тѣ вліянія иконописныхъ пріемовъ, которыя нѣсколько раньше уже обнаружили фрески Периблепты въ Мистрѣ и цѣлаго ряда сербскихъ церквей. Рождественское Успеніе свидѣтельствуетъ, что этотъ моментъ наступилъ, наконецъ, и въ Новгородѣ. На смѣну чисто живописнымъ «импрессіонистическимъ» традиціямъ Волотовскихъ и Θеодоровскихъ фресокъ явилось стремленіе къ болѣе детальному и отчетливому письму, болѣе сложному контуру. Живописный эффектъ Волотовскихъ и Θеодоровскихъ фресокъ былъ построенъ на отношеніяхъ сильныхъ, но въ общемъ немногоцвѣтныхъ пятенъ. Рождественская фреска показываетъ ту опредѣленную разноцвѣтность, которая такъ характерна для Новгородской иконописи. Въ концѣ 14-го столѣтія монументальная живопись и

[1] Арх. Макарій. Op. cit., стр. 566. [2] Новг. III лѣтопись, стр. 232. Новг. IV лѣт., стр. 83.

Фрагментъ росписи.

Церковь Спаса Преображенія на Торговой сторонѣ въ Новгородѣ.
Около 1378 г.

иконопись сблизились, почти соединились въ одно искусство, и въ образованіи этого искусства явное преимущество осталось на сторонѣ иконописи.

Русская иконопись сложилась въ большое и самостоятельное искусство на протяженіи 14-го вѣка. При настоящемъ состояніи нашихъ знаній процессъ этого сложенія далеко не ясенъ во всѣхъ своихъ подробностяхъ. Несомнѣнно одно—тѣсная зависимость русской иконописи 14-го столѣтія отъ современной ей византійской живописи. Русскіе художники были знакомы не только съ фресками византійскихъ мастеровъ, работавшихъ въ Россіи, но также и съ ихъ иконами. Иконы, вывезенныя изъ Византіи, пользовались всеобщимъ почитаніемъ и поддерживали традиціонное

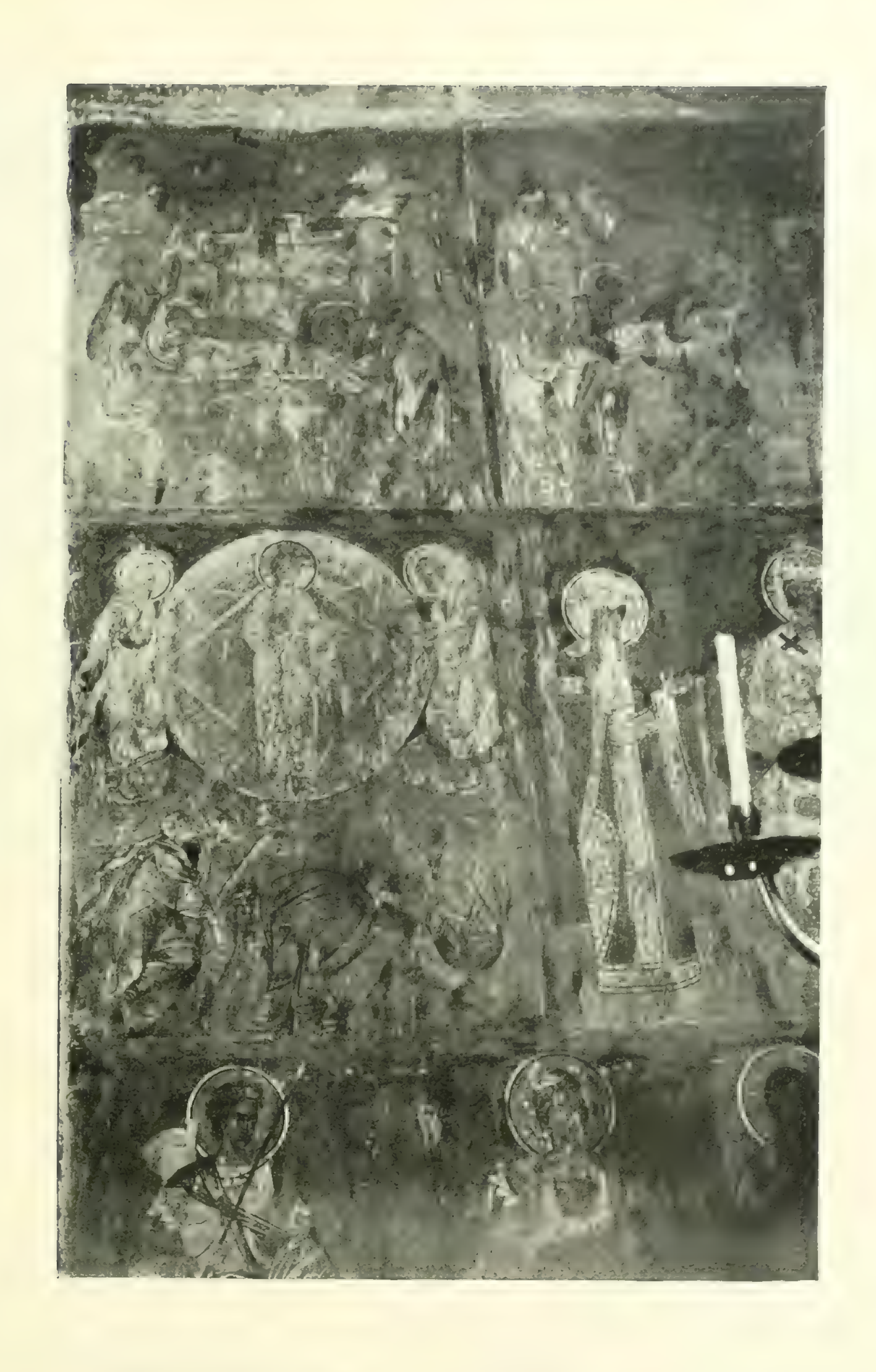
Исторія Іуды и Отреченіе Петра.

Фреска въ церкви Θеодора Стратилата въ Новгородѣ.—Около 1370 г.

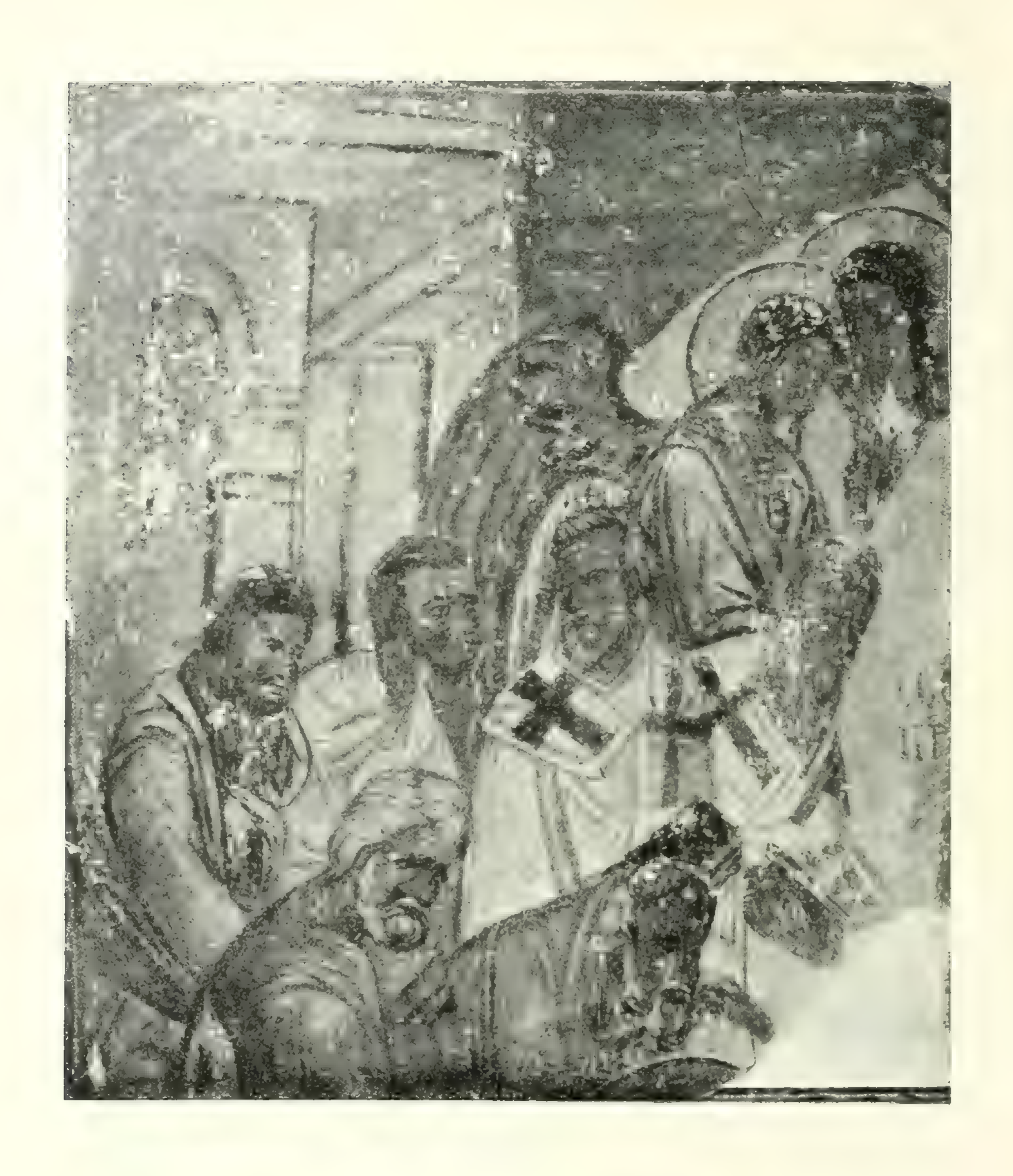
уваженіе къ «корсунскимъ» письмамъ. *Стр. 191.* Эпоха Палеологовъ была временемъ расцвѣта византійской иконописи. «Станковая живопись болѣе чѣмъ фреска соотвѣтствовала требованіямъ новой эстетики. Надо думать, что ей принадлежала инціатива, и что она доставляла образцы для монументальной живописи». Немногочисленность извѣстныхъ въ настоящее время памятниковъ иконописи 14-го вѣка объясняется отчасти тѣмъ, что интересъ къ этой эпохѣ появился лишь въ недавнее время, отчасти трудностью доступа къ древнимъ иконамъ, сохранившимся въ церквахъ православнаго Востока. Тамъ никто еще не рѣшается освобождать ихъ отъ ризъ и снимать съ нихъ слои позднѣйшихъ прописей тѣмъ способомъ, который примѣняется сейчасъ въ Россіи и который неизвѣстенъ пока западнымъ ученымъ. Когда расчистка будетъ примѣнена къ иконамъ аѳонскихъ, греческихъ, македонскихъ и южно-славянскихъ церквей, внѣ всякаго сомнѣнія, мы узнаемъ многочисленные образцы византійской иконописи 14-го вѣка.

Единичные примѣры этой иконописи встрѣчаются сейчасъ въ иныхъ западно-европейскихъ собраніяхъ въ Сіенѣ, въ Ватиканской Пинакотекѣ. Византійской иконой 14-го столѣтія является образъ Богоматери типа «Печерской» съ поясными изображеніемъ святыхъ на рамѣ, значущійся подъ номеромъ первымъ въ галереѣ Уффици [1]. Къ той же эпохѣ можно отнести Преображеніе въ собраніи Стербини въ Римѣ [2] и небольшую доску съ четырьмя праздниками (Благовѣщеніе, Рождество Христово, Крещеніе и Преображеніе) въ Британскомъ музеѣ [3]. Въ русскихъ собраніяхъ имѣется цѣлый рядъ интереснѣйшихъ памятниковъ иконописи эпохи Палеологовъ. Едва ли не самымъ значительнымъ изъ нихъ слѣдуетъ считать небольшой образъ Двѣнадцати Апостоловъ въ Московскомъ Румянцовскомъ музеѣ. *Стр. 190.* Выдѣляясь среди всѣхъ другихъ извѣстныхъ пока византійскихъ иконъ тонкостью письма, эта икона отличается также монументальностью стиля и сильными античными реминисценціями, сказывающимися въ типахъ лицъ и въ нѣсколько скульптурной трактовкѣ одеждъ, въ которыя такъ величественно драпируются Апостолы. Было бы трудно отнести эту икону къ эпохѣ послѣ Кахріе-Джами, и ее скорѣе можно датировать даже концомъ 13-го вѣка, чѣмъ началомъ 14-го. Другая превосходная византійская икона въ томъ же музеѣ Успеніе—кажется написанной лѣтъ на пятьдесятъ позже. Къ этому Московскому Успенію очень близко подходитъ Успеніе въ музеѣ Александра III въ Петербургѣ. *Стр. 192.* Кромѣ Успенія Музей обладаетъ еще образомъ Спасителя, датированнымъ 1363 годомъ [4] *стр. 193* и замѣчательной маленькой иконой Распятія *стр. 195,* съ поясными изображеніями святыхъ на рамѣ, также относящейся къ 14-му

[1] A. Munoz. «Alcuni dipinti bizantini di Firenze». «Rivista d'Arte», № 2 1909. [2] A. Munoz. «L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata». Rome. 1906. [3] O. Dalton. «Byzantine art and archeology. Oxford. 1911, p. 319, fig. 155. [4] Diehl. «Manuel», p. 782—783.



Роспись сѣверной стѣны въ церкви Спаса на Ковалевѣ.
1380 г.



Успеніе Божіей Матери.

Фрагментъ фрески въ церкви Рождества Христова на кладбищѣ въ Новгородѣ. Около 1390 г.

вѣку. Богатѣйшее собраніе Н. П. Лихачева насчитываетъ, вѣроятно, не одинъ десятокъ византійскихъ иконъ эпохи Палеологовъ. Такія выдающіяся по мастерству иконы, какъ Воскресеніе *стр. 77* (№ 108 «Матеріаловъ») и Отцы Церкви (№ 147 «Матеріаловъ») отмѣчаютъ скорѣе переходъ къ 15-му вѣку. Но особенно интереснымъ памятникомъ середины 14-го столѣтія является Успеніе *стр. 74, 196, 197.* (№ 109 «Матеріаловъ»). На приведенныхъ снимкахъ деталей видны всѣ характерные для иконописи Палеологовъ пріемы, и любопытно, что эти пріемы очень близко повторены

Успеніе Божіей Матери.

Фрагментъ фрески въ церкви Рождества Христова на кладбищѣ въ Новгородѣ.

Около 1390 г.

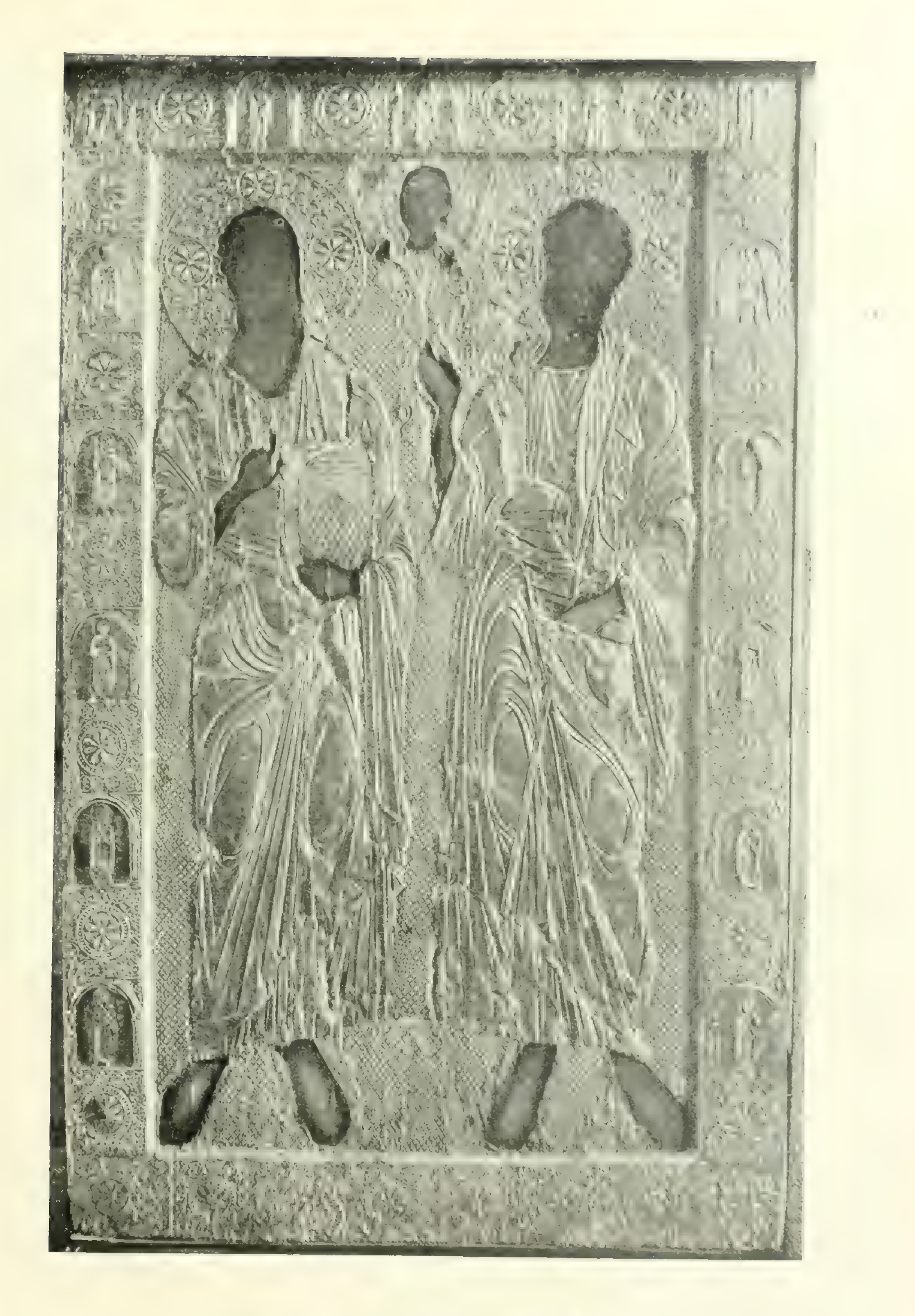
въ упомянутой выше фрескѣ Успенія въ новгородской Рождественской церкви. *Стр. 188, 189.*

Стиль перечисленныхъ произведеній отличается стремленіемъ къ отчетливости и сосредоточенности выраженія. Византійская икона была консервативнѣе, чѣмъ фреска, и крѣпче охраняла древнія традиціи отъ надвинувшагося увлеченія живописностью и природными наблюденіями. Вліяніями этого консерватизма можно объяснить, почему византійскія стѣнныя росписи такъ внезапно сошли съ того пути, который естественно велъ къ созданію произведеній не менѣе живописныхъ, чѣмъ фрески западнаго Ренессанса и только меньше отягощенныхъ реальностью. Глядя на иконы, мы понимаемъ, почему въ Мистрѣ послѣ Метрополіи пришла

Двѣнадцать Апостоловъ.

Византійская икона конца 13-го вѣка. (Румянцовскій Музей въ Москвѣ).

очередь Периблепты и далѣе Пантанассы. Только вліяніями иконописи можно объяснить переходъ отъ Кахріе-Джами къ Аѳону. Такова была отрицательная сторона этихъ вліяній. Положительной стороной надо считать высокую степень вниманія, которая



Апостолы Петръ и Павелъ.

«Корсунская» икона въ храмѣ св. Софіи въ Новгородѣ.

Успеніе Божіей Матери.

Византійская икона 14-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

Христосъ Вседержитель. Византійская икона.—1363 г. (Музей Александра III въ Спб.)

сдѣлалась обязательной при писанiи ликовъ. Если лики во фрескахъ Ѳерапонтова монастыря достигаютъ одухотворенности и красоты неизмѣримо большей, чѣмъ лики новгородскихъ фресокъ 14-го вѣка, то это оттого, что ихъ раздѣляетъ столѣтiе русскаго иконописнаго расцвѣта.

Сближенiе фресковой живописи съ иконописью не могло, конечно, не вызвать влiянiй обоюдныхъ. Мы наблюдаемъ постепенное воспреобладанiе иконописи надъ фреской, но мы убѣждаемся вмѣстѣ съ тѣмъ, что и монументальная живопись оказывала въ свою очередь нѣкоторое влiянiе на иконопись. Однимъ изъ признаковъ иконописи 14-го вѣка является ея живописность и широта стиля. Къ сожалѣнiю, до насъ не дошли большiя византiйскiя иконы этой эпохи, гдѣ указанныя свойства могли бы проявиться съ особенной очевидностью. Нельзя съ достаточной увѣренностью сказать и какiя именно изъ написанныхъ въ Россiи иконъ были исполнены такими заѣзжими византiйскими мастерами, какъ знаменитый Ѳеофанъ Грекъ. Иконы этого мастера, прославившаго себя многочисленными стѣнными росписями, должны были отличаться своей живописностью. У современниковъ его, понимавшихъ дословно термины «иконопись» и «живопись», Ѳеофанъ Грекъ слылъ искуснымъ живописцемъ. Въ посланiи Епифанiя къ преподобному Кириллу (1413) читаемъ: «Ѳеофанъ Гречинъ, книги изографъ нарочитый и живописецъ изящный въ иконописцахъ»[1]... И далѣе оттуда же мы узнаемъ, что этотъ «изящный» живописецъ написалъ у князя Владимiра Андреевича «въ каменѣ стѣнѣ саму Москву». Дѣятельность Ѳеофана Грека охватывала, такимъ образомъ, всѣ отрасли живописи — стѣнныя росписи, иконы, миniатюры рукописей и даже ту свѣтскую живопись, примѣры которой не дошли до насъ, изъ чего, однако, не слѣдуетъ заключать, что ихъ вовсе не существовало.

За отсутствiемъ установленныхъ произведенiй Ѳеофана мы все же располагаемъ цѣлымъ рядомъ превосходныхъ иконъ 14-го столѣтiя, сохраняющихся въ русскихъ собранiяхъ. О живописной силѣ, которой была отмѣчена иконопись того времени, ничто не свидѣтельствуетъ такъ убѣдительно, какъ образъ Илiи Пророка въ собранiи И. С. Остроухова. *Стр. 199.* Красный фонъ здѣсь отличается исключительной полнотой и глубиной цвѣта. Этотъ фонъ и особенная широта иконописныхъ прiемовъ говорятъ о большой древности, и кромѣ того въ названной иконѣ есть не часто встрѣчающаяся въ русской иконописи свѣжесть выраженiя и свобода исканiя — примитивизмъ въ подлинномъ и высокомъ значенiи этого слова. Все сказанное заставляетъ отнести эту икону скорѣе къ самому началу, чѣмъ къ серединѣ 14-го столѣтiя. Къ сожалѣнiю, мы не можемъ сопоставить ее съ датированнымъ образомъ св. Николая Чудотворца (1294) изъ Николо-Липнинской церкви, перенесен-

[1] Н. П. Лихачевъ. «Историческое значенiе итало-греческой иконописи». Спб. 1911, стр. 221.

Распятіе. Византійская икона 14-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

Успеніе Божіей Матери.

Деталь Византійской иконы 14-го вѣка.

(Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

нымъ въ Сковородскій монастырь, многократно переписаннымъ и находящимся нынѣ «въ плачевномъ состояніи» [1].

Подъ позднѣйшими прописями скрывается въ Новгородскихъ церквахъ нѣсколько иконъ, несомнѣнно относящихся къ 14-му вѣку. «Корсунскими» архимандритъ Макарій называлъ двѣ иконы великомученика Георгія (въ Юрьевомъ мона-

[1] В. К. Мясоѣдовъ. «Николай Липный», вып. 3-й «Сборн. Новг. Общ. любит. древ.». Новг. 1910, стр. 13.

Успеніе Божіей Матери.

Деталь Византійской иконы 14-го вѣка.

Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.

стырѣ и въ Георгіевской церкви), «гдѣ св. Георгій изображенъ не на конѣ, поражающимъ змія, а стоящимъ во весь ростъ въ воинскомъ вооруженіи» [1].

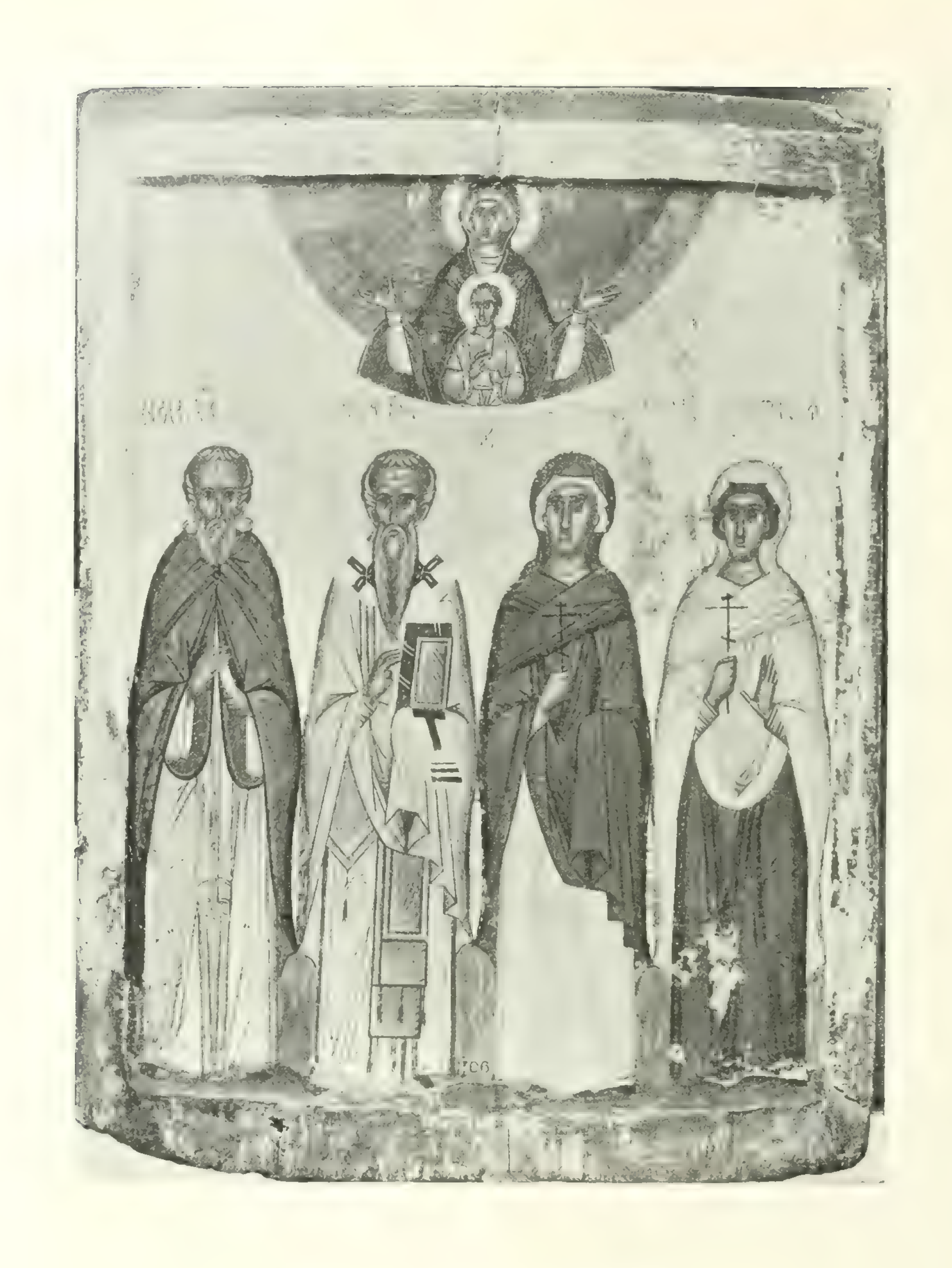
Прекрасная икона подобнаго типа поступила въ новгородскій епархіальный музей изъ Кирилловскаго уѣзда. *Стр. 198.* По всѣмъ даннымъ, это произведеніе русскихъ мастеровъ 14-го вѣка, подражавшихъ греческимъ образцамъ. Группа такого

[1] Арх. Макарій. Op. cit., ч. 2, стр. 97—98.

Великомученикъ Георгій.

Новгородской школы 14-го вѣка. (Епархіальный Музей въ Новгородѣ).

Пророкъ Илія. Новгородской школы начала 14-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

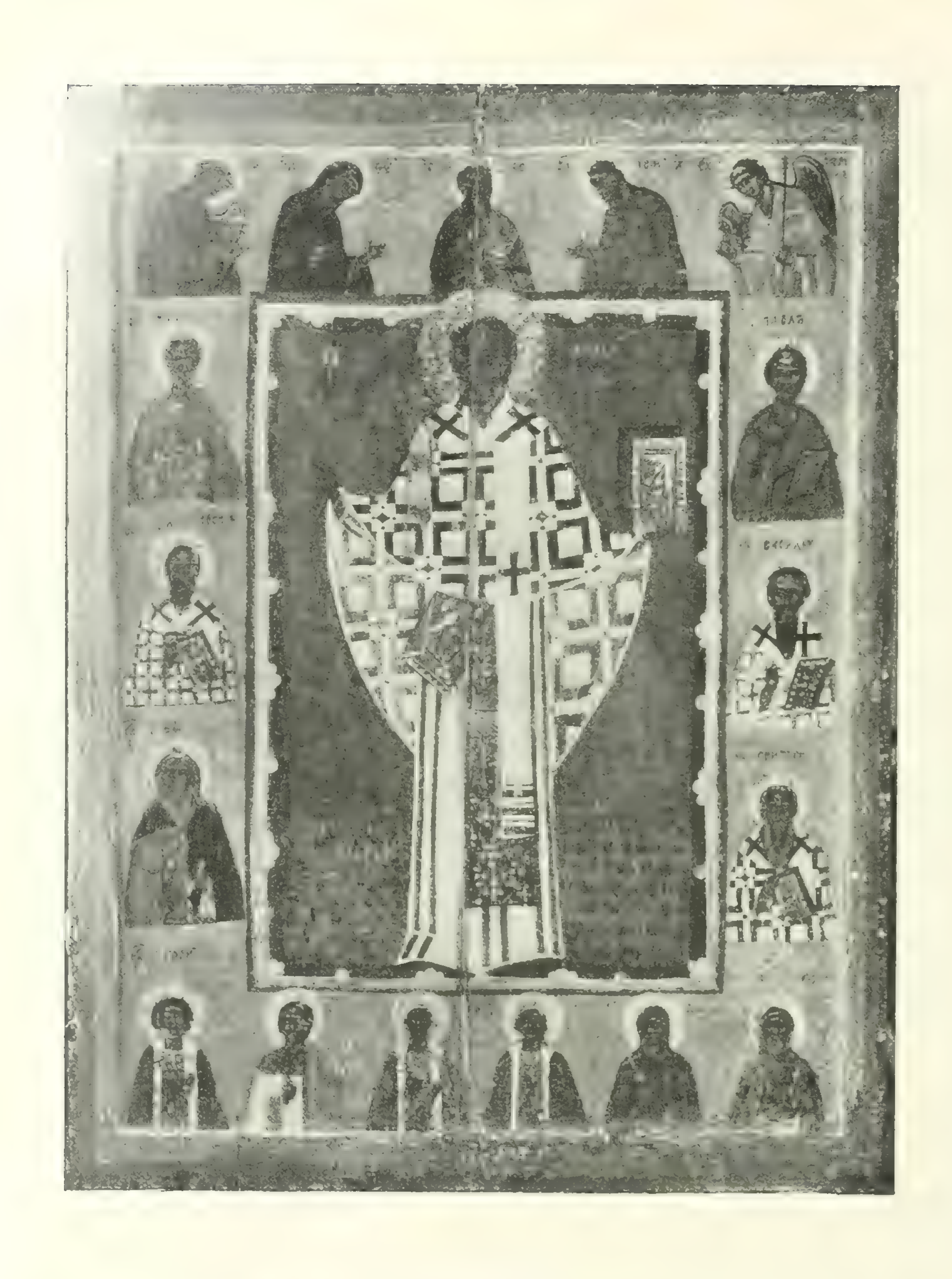


Знаменіе съ Предстоящими.

Новгородской школы 14-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

рода памятниковъ многочисленна въ ранней новгородской иконописи. Съ особенной близостью къ оригиналамъ русскіе иконописцы повторяли изображенія Богоматери. «Тихвинская» Богоматерь принадлежитъ къ этому разряду, такъ же какъ цѣлый рядъ другихъ, отличающихся тщательнымъ и сильнымъ письмомъ (съ параллельными штришками или «отмѣтками») ликовъ и рукъ

Св. Параскева Пятница. Новгородской школы 14-го вѣка. (Церковь Рогожскаго кладбища въ Москвѣ.



Николай Чудотворецъ съ «чиномъ».

Новгородская икона 14-го вѣка. (Собраніе А. И. Анисимова въ Новгородѣ).

и живописнымъ мотивомъ усѣянныхъ цвѣточками хитоновъ у Младенца. Такія иконы встрѣчаются въ собраніяхъ Н. П. Лихачева и С. П. Рябушинскаго, но самая замѣчательная изъ нихъ находится въ старообрядческомъ храмѣ Успенія у По-

«Чинъ» вокругъ изображенія Николая Чудотворца.

Деталь иконы 14-го вѣка. (Собраніе А. И. Анисимова въ Новгородѣ).

кровской заставы въ Москвѣ. Эта икона «Смоленской» Божіей Матери по высокому совершенству живописнаго пріема можетъ быть опредѣлена даже, какъ произведеніе византійскаго мастера 14-го вѣка. «Отмѣтки», во многихъ русскихъ иконахъ, низведенныя до простого украшенія, до каллиграфіи, сохраняютъ здѣсь всю серіозность и энергію живописнаго пріема, призваннаго выражать объемъ. Съ удивленіемъ видимъ мы здѣсь сильную моделировку руки, достигнутую способомъ, столь отличнымъ отъ обычнаго европейскаго способа передачи формы. Можно предположить, что и этотъ живописный пріемъ Византія унаслѣдовала вмѣстѣ со многими другими отъ античности.

Иной, и болѣе близкій къ стилю западнаго Возрожденія живописный пріемъ (изъ него исходилъ Дуччіо) мы наблюдаемъ въ такихъ новгородскихъ иконахъ, какъ икона св. Параскевы Пятницы въ храмѣ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ. *Стр. 201.* Здѣсь ликъ и руки моделированы рѣзкими сопоставленіями освѣщенныхъ и затѣненныхъ плоскостей и поверхностей. Этотъ пріемъ идетъ явнымъ образомъ отъ монументальной живописи того нѣсколько «импрессіонистическаго» склада, который присущъ и Волотовскимъ и Өеодоро-Стратилатскимъ фрескамъ. Замѣчательный архангелъ изъ собранія С. П. Рябушинскаго *стр. 25,* написанный этимъ пріемомъ, можетъ найти себѣ единственную параллель только во фрескахъ Волотова. Какъ на примѣръ заурядной, «народной» новгородской иконы, отразившей такое пониманіе формы, можно указать на Знаменіе съ Предстоящими въ музеѣ Александра III. *Стр. 200.*

Кромѣ опредѣленно и сильно живописной трактовки ликовъ и рукъ иконопись 14-го вѣка характеризуется крайней простотой композиціи, что также указываетъ на ея зависимость отъ монументальной живописи. Эту величественную простоту, эту заботу только о важнѣйшемъ и необходимомъ мы видимъ, напримѣръ, въ Распятіи въ Московскомъ старообрядческомъ храмѣ Успенія у Покровской заставы. Житія святыхъ не могли быть поэтому въ 14-мъ вѣкѣ такъ распространены, какъ ихъ единоличныя изображенія. Въ самыхъ раннихъ примѣрахъ ихъ замѣняли поясныя изображенія святыхъ на рамѣ, вполнѣ по образцу Византіи. Такова икона Николая Чудотворца съ Чиномъ, распространяющимся съ верхней стороны рамы на боковыя, въ собраніи А. И. Анисимова. *Стр. 202, 203.* Но въ тѣхъ случаяхъ, когда житіе и окружало изображеніе святого, оно было строго подчинено общему живописному впечатлѣнію, составлявшему первую задачу иконописи 14-го столѣтія. Прекрасной лаконичностью композиціи и восхищающей отчетливостью силуэта отличается икона Николая Чудотворца въ житіи, недавно поступившая въ музей Александра III. Что эту икону можно отнести къ концу 14-го вѣка, доказываетъ обладающая въ извѣстной мѣрѣ тѣми же качествами икона Срѣтенія Владимірской

Житіе св. Екатерины.

Веденіе на посѣченіе главы. Новгородской школы 14—15-го вѣка. Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ

Божіей Матери, датированная 1395 г. въ собраніи Н. П. Лихачева. («Матеріалы», № 230). Лучшія житійныя иконы 15-го вѣка сохраняютъ стиль, унаслѣдованный ими отъ предшествующей эпохи. Стройность общаго впечатлѣнія удерживаютъ и икона св. Параскевы Пятницы съ житіемъ въ собраніи П. И. Харитоненко и икона св. Сергія Радонежскаго съ житіемъ въ собраніи Н. П. Лихачева, и икона св. Екатерины съ житіемъ въ собраніи С. П. Рябушинскаго. *Стр. 205, 206.* Въ этой послѣдней иконѣ, въ клеймѣ «Успеніе св. Екатерины» удивительна ясность и гармонія пейзажной дали, выраженная одной линіей горизонта. *Стр. 207.*

О зависимости иконъ 14-го вѣка отъ стѣнной живописи говорятъ зачастую и ихъ краски. Многія иконы Богоматери, написанныя, повидимому, русскими учениками грековъ, напримѣръ, большая икона «Грузинской» Божіей Матери въ собраніи

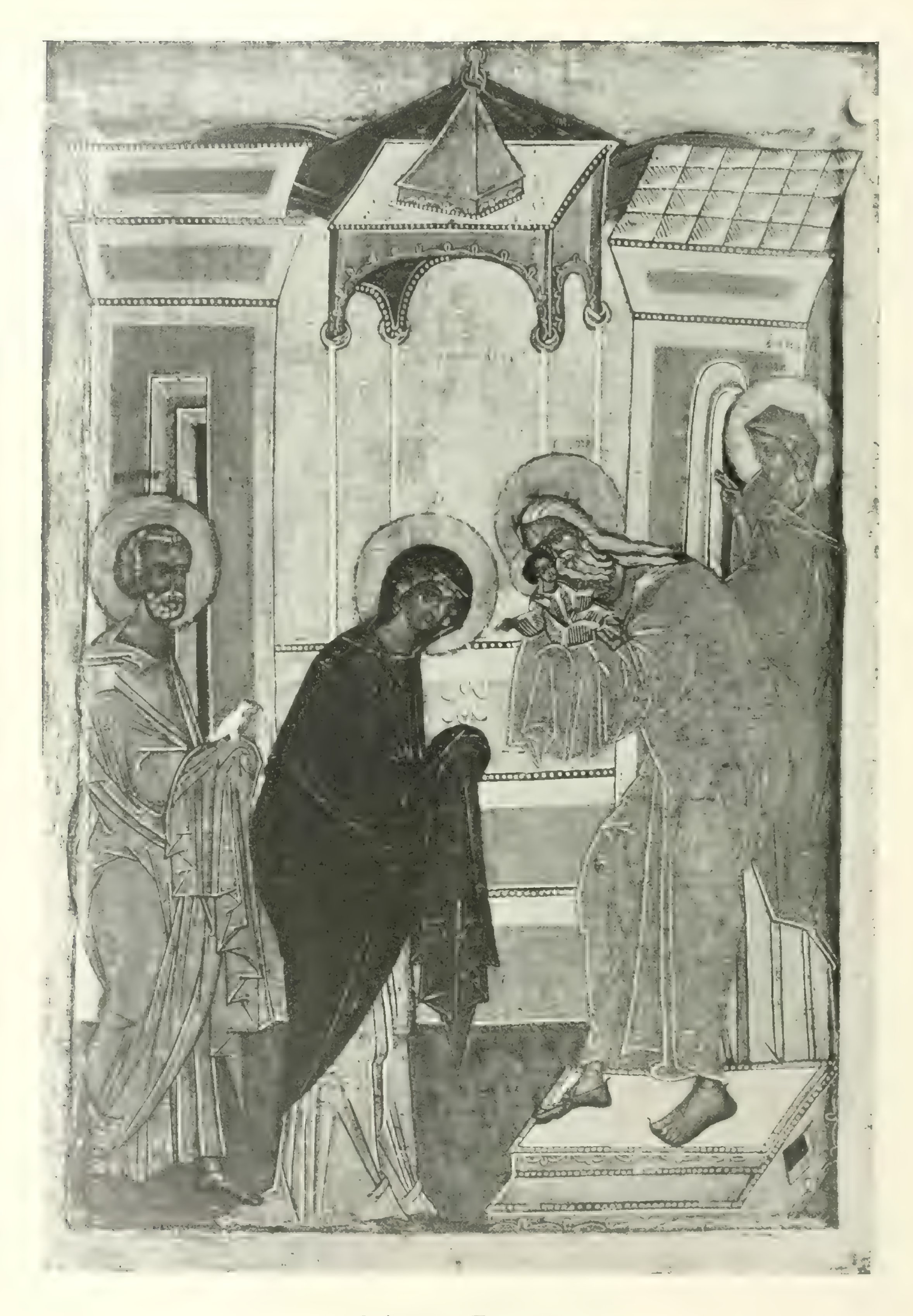
Житіе св. Екатерины. Посѣченіе главы. Новгородской школы 14 — 15-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ, исполнены нѣсколько блѣдными «фресковыми» красками. Этотъ признакъ указываетъ на значительную древность такихъ двухъ иконъ, какъ Рождество Христово и маленькая икона св. Георгія въ басмѣ въ собраніи И. С. Остроухова. (*Приложеніе къ стр. 208.*) Особенно нѣжны краски Срѣтенія въ томъ же собраніи (*Стр. 208.*) Все движеніе и всѣ подробности этой замѣчательной иконы проникнуты чисто «ренессансной» граціей и улыбкой. Но въ этомъ византійско-русскомъ «ренессансѣ» нѣтъ ни одной черточки, заимствованной у италіанскаго Возрожденія. Соединеніе христіанскаго чувства съ традиціями античнаго художества осуществлено здѣсь не въ духѣ флорентійцевъ или умбрійцевъ и не

Житіе св. Екатерины. Успеніе. Новгородской школы 14—15-го вѣка. (Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

въ понятіи первыхъ вѣковъ христіанства, но въ какомъ то еще третьемъ, новомъ сочетаніи.

Живопись 14-го вѣка является одной изъ интереснѣйшихъ страницъ русскаго искусства по тѣмъ возможностямъ, которыя очевидно были въ ней заложены. Исканіе живописности широко раздвигало рамки ея дѣятельности. Фрески и иконы 14-го столѣтія были особенно далеки отъ рабскаго подчиненія иллюстративному заданію. Живописность придавала этому искусству болѣе свободный и свѣтскій оттѣнокъ. Живопись была на службѣ у церкви, но она еще не сдѣлалась, какъ впослѣдствіи, простой подробностью церковнаго обихода. Этой свободной и артистической традиціи была обязана своимъ высокимъ художественнымъ подъемомъ воспитавшаяся на ней новгородская школа иконописи.



Срѣтеніе Господне.

Новгородской школы 14—15-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Новгородской школы

Св. Великомученикъ Георгій

XV вѣка

V.

ЭПОХА РУБЛЕВА.

Въ концѣ 14-го вѣка, какъ совершенно справедливо указываетъ Н. П. Лихачевъ [1], «русская иконопись получаетъ развитіе, замѣченное современниками и связанное съ именемъ Рублева». Вокругъ имени Рублева сложилась самая славная легенда русской художественной исторіи. «Спустя сто лѣтъ послѣ смерти Рублева иконы его считаются драгоцѣнностями. Стоглавый Соборъ, осудивъ многія иконныя новшества, поставилъ Рублева на ряду съ древними византійскими мастерами, какъ образецъ православной иконописи» [2]. Черезъ нѣсколько страницъ мы вернемся къ тому, какія сказанія, какія историческія свидѣтельства и какіе памятники имѣются налицо, чтобы по нимъ можно было судить о художественной дѣятельности Рублева. Пока же, и прежде всего остановимся на вѣрной мысли, высказанной Н. П. Лихачевымъ. Если Андрей Рублевъ занимаетъ такое большое мѣсто въ преданіяхъ русскаго искусства, то это значитъ, что виднѣйшее мѣсто въ русской художественной исторіи принадлежитъ эпохѣ его дѣятельности.

Какъ мы видѣли выше, въ концѣ 14-го вѣка въ Новгородѣ возникаетъ иконописная школа, которая очень скоро начинаетъ оказывать замѣтное вліяніе на монументальную живопись. Было бы лишено всякой правдоподобности предположеніе, что эта иконописная школа поддерживалась и пополнялась одними греками. Относительное обиліе дошедшихъ до насъ рядовыхъ иконъ 14-го вѣка уже указываетъ на «количественно» большіе результаты дѣятельности ранней новгородской школы. Этотъ большой масштабъ иконописной дѣятельности могъ быть осуществленъ лишь при условіи безпрестаннаго притока мѣстныхъ народныхъ силъ. По вложенной въ нее новгородцами долѣ труда, иконопись конца 14-го вѣка была дѣйствительно иконописью новгородской школы. Но необходимо выяснить, были ли и «качественно» велики результаты новгородскаго участія въ иконописномъ дѣлѣ, и не были ли новгородцы конца 14-го вѣка и начала 15-го только простыми исполнителями художественныхъ идей Θеофана Грека и его соплеменниковъ?

[1] Н. П. Лихачевъ. «Историческое значеніе итало-греческой иконописи». Спб. 1911, стр. 219. [2] В. Н. Щепкинъ. «Московская иконопись. Москва въ ея прошломъ и настоящемъ», ч. II, стр. 229.

Аналогичный вопросъ былъ поставленъ нами о русскомъ мастерствѣ домонгольскаго періода, и былъ рѣшенъ въ смыслѣ признанія полной зависимости русской живописи 11—12-го столѣтій отъ современной ей византійской. О несомнѣнномъ преобладаніи стиля византійскаго 14-го вѣка говорятъ еще и росписи Волотова и Θеодора Стратилата. Но въ томъ то и заключается важное значеніе слѣдующей эпохи, «эпохи Рублева», какъ мы условливаемся ее называть, что, начиная съ нея, можно опредѣленно говорить о національныхъ особенностяхъ творчества, которыя до того только намѣчались въ нѣкоторыхъ чертахъ новгородскихъ росписей 14-го вѣка и въ такихъ рѣдкихъ памятникахъ иконописи, какъ пророкъ Илія на красномъ фонѣ въ собраніи И. С. Остроухова.

Нѣтъ ничего труднѣе обычно, какъ опредѣленіе національныхъ элементовъ творчества, особенно такого идеалистическаго и такого оторваннаго отъ обстановки творчества, какимъ была новгородская живопись. Національные оттѣнки выраженія скорѣе могутъ быть почувствованы, чѣмъ переданы въ словахъ. Измѣненія, замѣченныя въ формальныхъ элементахъ, рѣдко являются измѣненіями типически-національными, и осторожность заставляетъ въ большинствѣ случаевъ относить ихъ на счетъ другихъ причинъ. О проявленіи національности въ искусствѣ можно говорить съ увѣренностью лишь тогда, когда искусство, заимствованное одной націей у другой, перерождается въ новомъ своемъ отечествѣ въ новое искусство, или, по крайней мѣрѣ, когда явно мѣняется все направленіе его дѣятельности, или еще, когда эта дѣятельность захватываетъ новыя обширныя отрасли. Послѣдній изъ указанныхъ случаевъ мы видимъ въ новгородской школѣ живописи эпохи Рублева — въ созданіи ею новаго художественнаго цѣлаго, именуемаго иконостасомъ русскаго храма.

Не нуждается, конечно, въ разъясненіи все огромное значеніе, которое имѣлъ иконостасъ для русской живописи 15—17-го вѣка, болѣе чѣмъ какая либо другая живопись, поглощенной заботой объ украшеніи храма. Для нашихъ современниковъ представленіе объ иконахъ, представленіе о самой православной церкви сливается съ представленіемъ объ иконостасѣ. Изслѣдователи, занимавшіеся вопросомъ о внутреннемъ устроеніи православнаго храма, въ значеніи иконографическомъ и догматическомъ, давно уже замѣтили, однако, что подобное представленіе могло родиться лишь относительно поздно и скорѣе всего на русской почвѣ. Замѣчательное и для своего времени (1859) образцовое изслѣдованіе посвятилъ первоначальной формѣ иконостасовъ въ русскихъ церквахъ Г. Д. Филимоновъ [1]. Многіе выводы

[1] Г. Д. Филимоновъ. «Церковь св. Николая Чудотворца на Липнѣ, близъ Новгорода. Вопросъ о первоначальной формѣ иконостасовъ въ русскихъ церквахъ». М. 1859. Положеніе Г. Д. Филимонова повторяетъ, прибавляя къ нимъ мало новаго, Д. К. Треневъ въ своей «Краткой исторіи иконостаса», присоединенной къ монографіи: «Иконостасъ Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря». М. 1902.

Иконостасъ въ придѣлѣ Рождества Богородицы Новгородскаго Софійскаго собора.
16-й вѣкъ.

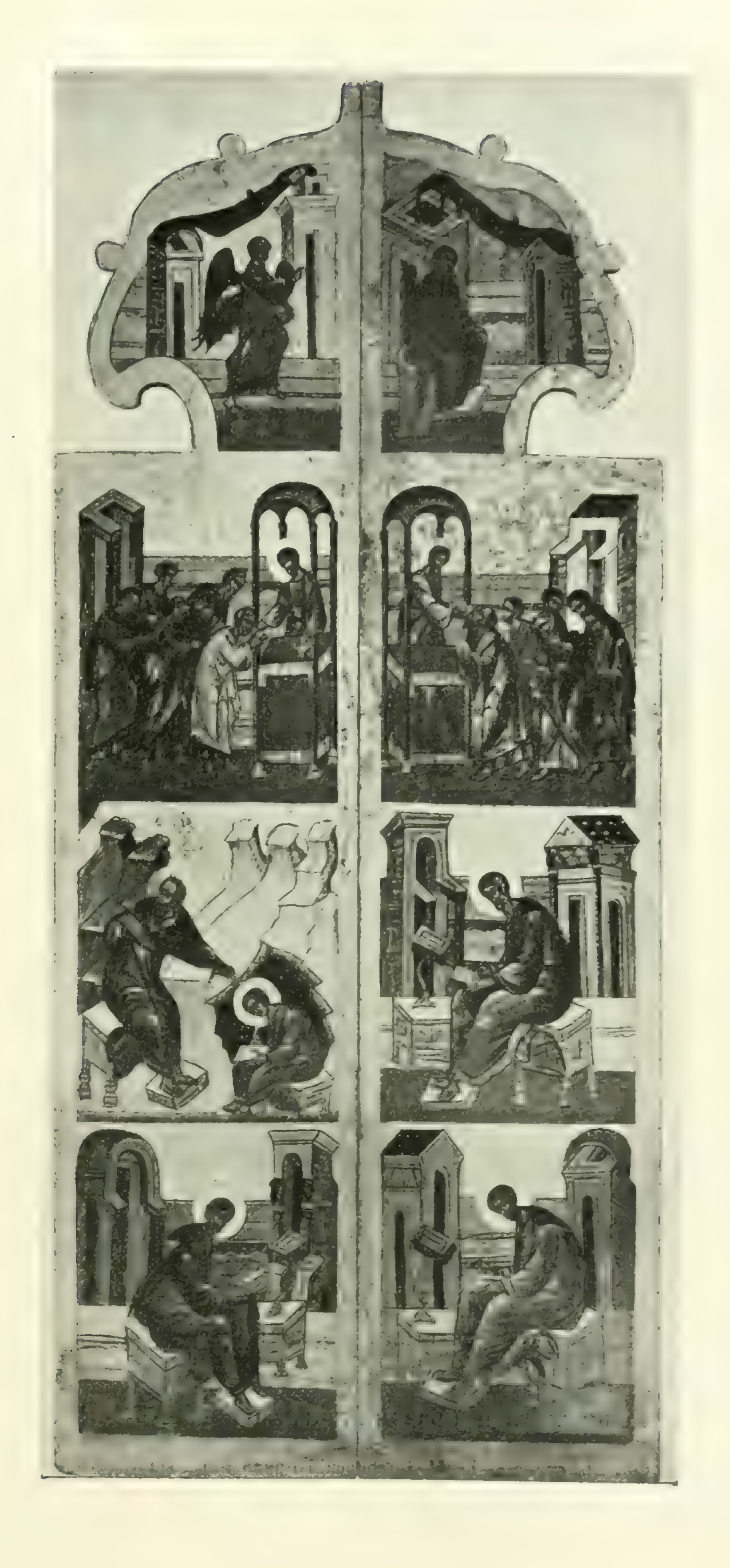
его подтверждены впослѣдствіи обстоятельной монографіей Н. Сперовскаго[1], и они остаются непоколебленными и до сего времени.

«Мы такъ привыкли въ церкви — писалъ Г. Д. Филимоновъ[2] — имѣть передъ глазами огромную деревянную преграду, украшенную въ нѣсколько рядовъ колоссальными иконами, что намъ не легко представить вмѣсто нея что либо другое. Между тѣмъ, сохранившіеся памятники древняго церковнаго зодчества ясно указываютъ на то, что современное устройство русскихъ иконостасовъ далеко не первоначальное, что въ первые вѣка христіанства въ Россіи было другое устройство, которое болѣе соотвѣтствовало господствовавшимъ формамъ искусства византійскаго». Это устройство, сообщалъ далѣе Г. Д. Филимоновъ, состояло въ храмахъ первыхъ вѣковъ христіанства изъ низкой рѣшетки, «канцеллы», отдѣлявшей алтарь. Позднѣе, въ эпоху расцвѣта Византіи, на мѣстѣ канцеллы возникла невысокая сквозная преграда — въ видѣ колоннады или аркады, несущей довольно низкій антаблементъ. Такое устройство алтарной преграды сохранилось еще во многихъ церквахъ на Балканскомъ полуостровѣ и на Кавказѣ, восходящихъ къ 10 — 12-му вѣку. Въ художественномъ организмѣ византійскаго храма алтарная преграда выполняла прежде всего архитектурную роль, и, кромѣ того, съ ней были соединены лучшія возможности скульптурнаго украшенія. Рѣзьба, къ которой такъ любили прибѣгать византійцы, и которая до сихъ поръ споритъ съ живописью въ украшеніи церквей Грузіи и Арменіи, покрывала части алтарной преграды богатымъ и затѣйливымъ каменнымъ кружевомъ. Мѣсто живописи было отведено на стѣнахъ храма, расписанныхъ фресками и выложенныхъ мозаиками. Переносныя иконы, число которыхъ было невелико, естественно не могли играть большой роли въ этомъ монументальномъ ансамблѣ. Ихъ мѣсто было на столбахъ алтарной преграды, на столбахъ и стѣнахъ самаго храма, всегда на небольшой высотѣ, соотвѣтствующей ихъ малымъ размѣрамъ, и необходимой для того, чтобы можно было разсмотрѣть ихъ драгоцѣнное исполненіе изъ мозаики или эмали.

Г. Д. Филимоновъ справедливо указалъ, что аналогичное устройство алтаря было принадлежностью и древнѣйшихъ русскихъ церквей. Остатки стѣнныхъ росписей въ нѣкоторыхъ русскихъ церквахъ, особенно фрагменты, сохранявшіеся еще въ его время въ новгородской церкви Николы Липнаго, привели его къ этому убѣжденію. Только отсутствіемъ сплошного иконостаса объясняется, по мнѣнію Г. Д. Филимонова, общій замыселъ росписей Николы Липнаго и Волотова, не говоря уже о кіевскихъ мозаикахъ св. Софіи. Фресковыя и мозаичныя изображенія въ абсидахъ древнѣйшихъ русскихъ церквей были явнымъ образомъ разсчитаны на то,

[1] Превосходная работа г. Сперовскаго — «Старинные русскіе иконостасы» печаталась въ «Христіанскомъ Чтеніи» за 1891 и 1892 г. [2] Г. Д. Филимоновъ. Op. cit., стр. 3.

Царскія врата конца 14-го вѣка.



(Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

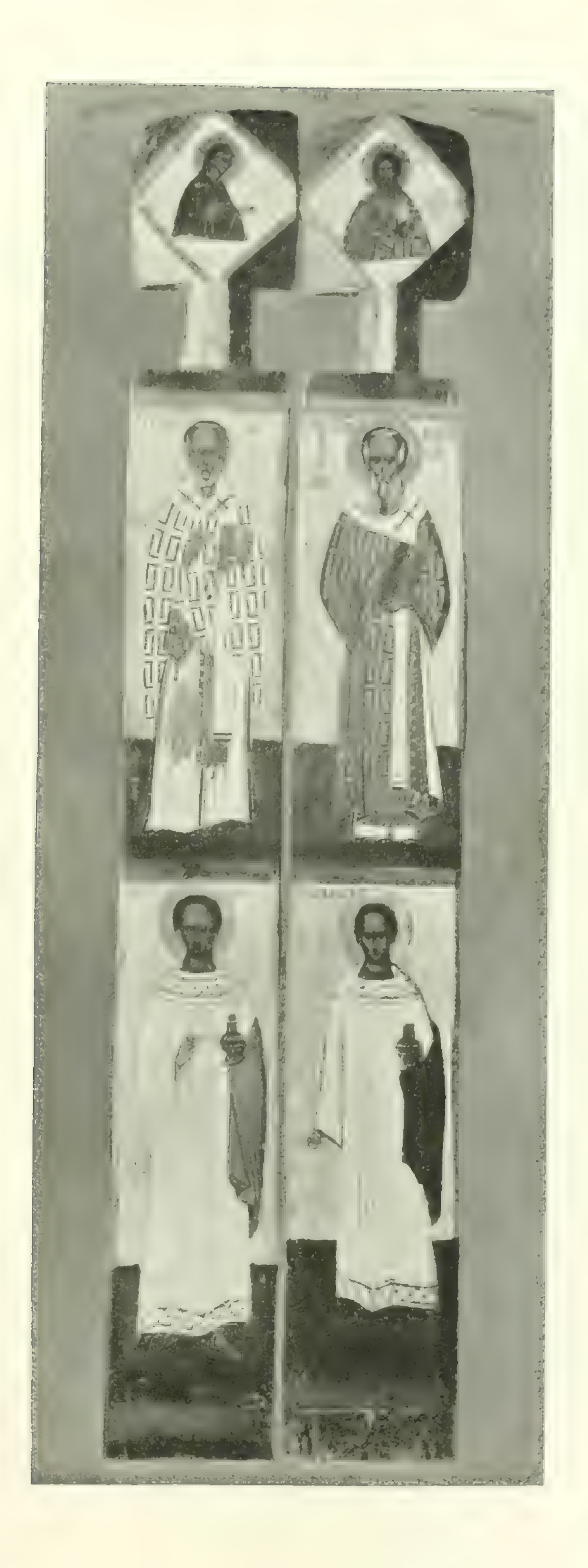
чтобы они могли открываться входящему въ храмъ съ первыхъ его шаговъ. Особенно убѣдительнымъ казалось Г. Д. Филимонову нахожденіе на алтарныхъ столбахъ Благовѣщенія, которое, конечно, изображалось вовсе не для того, чтобы быть потомъ закрытымъ сплошной стѣной высокаго иконостаса.

Время подтвердило справедливость этихъ предположеній. Недавно открытая роспись въ церкви Θеодора Стратилата всѣми признаками свидѣтельствуетъ, что она была задумана, какъ декоративное цѣлое, возможное лишь при низкой преградѣ. А по снятіи иконостаса, въ этой церкви на двухъ алтарныхъ столбахъ было найдено изображеніе Благовѣщенія, относительно хорошо сохранившееся именно въ силу того обстоятельства, что оно было закрыто позднѣйшимъ иконостасомъ. Наконецъ, церкви Мистры, росписи которыхъ объясняютъ намъ стиль новгородскихъ росписей 14-го столѣтія, являютъ всюду слѣды алтарныхъ преградъ архитектурнаго и скульптурнаго типа. Послѣднее обстоятельство кажется намъ особенно важнымъ. Оно свидѣтельствуетъ, что даже Византія 14-го вѣка — Византія Палеологовъ, которая, какъ мы видѣли выше, оказала такое огромное вліяніе на древне-русскую живопись, не была отечествомъ высокихъ сплошныхъ деревянныхъ иконостасовъ. Не выходя изъ границъ осторожности, мы въ правѣ считать этотъ важный переворотъ въ живописномъ украшеніи храма переворотомъ національно-русскимъ.

Древнѣйшіе извѣстные иконостасы сохранились въ Новгородѣ и Новгородской области, и нѣтъ основаній переносить на какую нибудь другую русскую область пріоритетъ этого нововведенія. Что же касается до эпохи его, то еще Г. Д. Филимоновъ считалъ себя въ правѣ «придвинуть начало сплошныхъ деревянныхъ иконостасовъ къ концу 14-го и началу 15-го вѣка», — т. е. какъ разъ къ той эпохѣ, которая соединена съ именемъ Андрея Рублева. Доискиваясь причинъ этого художественнаго переворота, Г. Д. Филимоновъ склоненъ былъ думать, что главной его причиной было вообще умноженіе иконъ въ храмахъ конца 14-го вѣка, которое привело сперва къ образованію нижняго ряда «мѣстныхъ» иконъ, а затѣмъ къ «нарощенію», такъ сказать, на немъ нѣсколькихъ послѣдовательныхъ «тяблъ» или ярусовъ. Замѣчаніе псковской лѣтописи подъ 1396 годомъ — «бысть знаменіе въ церкви святого Бориса и Глѣба, двѣ иконы: Святая Троица и Богородица снидоша съ верхняго тябла и легоша на востокъ образомъ» — указываетъ, что уже въ концѣ 14-го вѣка существовали иконостасы изъ нѣсколькихъ тяблъ [1]. Тотъ псковской иконостасъ, о которомъ упоминаетъ лѣтопись, состоялъ, быть можетъ, изъ трехъ ярусовъ мѣстнаго, деисуснаго и праздничнаго. Въ 15-мъ вѣкѣ, несомнѣнно, были

[1] Г. Д. Филимоновъ. Op. cit., стр. 18-19. Н. Сперовскій приводитъ аналогичное, но нѣсколько болѣе раннее указаніе Воскресенской лѣтописи подъ 1337 годомъ, которое и позволяетъ, по его мнѣнію, отодвинуть предложенную Г. Д. Филимоновымъ дату появленія высокихъ иконостасовъ «немного назадъ, т. е. къ концу 13-го и къ началу 14-го столѣтія». «Христіанское Чтеніе» 1891, I, стр. 346—347.

Столбики отъ царскихъ вратъ конца 14-го вѣка.



«Собраніе А. И. Анисимова въ Новгородѣ».

уже распространены многоярусные иконостасы, частью дошедшие до насъ. «Наращеніе» ярусовъ едва ли могло бы итти такимъ быстрымъ ходомъ, если бы тому не содѣйствовали особыя причины. Эти причины, скорѣе всего тѣ самыя, которыя обусловили и такое важное новшество новгородской архитектуры, какъ восьмискатные храмы 15-го вѣка [1],—могущественныя вліянія русскаго деревяннаго зодчества. Весьма возможно, что сплошной иконостасъ существовалъ въ рудиментарной формѣ въ русскихъ деревянныхъ церквахъ съ древнѣйшихъ временъ. Обширная новгородская область несла своему городу вѣянія лѣсной, «деревянной» Руси. Рано или поздно эти національныя вѣянія должны были смѣнить традиціи «каменной» Византіи. Въ исторіи русской живописи эта смѣна означала окончательную побѣду иконописи надъ фреской.

Немного древнихъ иконостасовъ дошло до насъ въ своемъ первоначальномъ видѣ. Въ самомъ Новгородѣ уцѣлѣлъ въ достаточной неприкосновенности лишь единственный иконостасъ 15-го вѣка въ церкви Петра и Павла на Софійской сторонѣ. Отъ 16-го вѣка въ Новгородѣ сохранился, производящій очень цѣльное и характерное впечатлѣніе, небольшой многоярусный иконостасъ въ придѣлѣ Рождества Богородицы Софійскаго собора. *Стр. 211.* Не рѣдки, въ различныхъ русскихъ церквахъ и собраніяхъ части древнихъ иконостасовъ новгородскаго типа. Очень древнія царскія врата, вѣроятно относящіяся еще къ концу 14-го вѣка, имѣются въ собраніяхъ Е. Е. Егорова въ Москвѣ и Н. П. Лихачева въ Петербургѣ. *Стр. 213.* Къ той же эпохѣ относятся столбики отъ царскихъ вратъ, съ изображеніями архидіаконовъ и святителей, находящіеся въ собраніи А. И. Анисимова въ Новгородѣ. *Стр. 215.* Особенно многочисленны дошедшія до насъ иконы изъ «деисуснаго» яруса. Этотъ ярусъ слѣдовалъ въ развитіи иконостаса непосредственно за нижнимъ ярусомъ мѣстныхъ иконъ. Обычай ставить надъ царскими вратами «Деисусъ» или тройную икону, изображающую Спасителя на престолѣ между молитвенно обращенными къ нему Богоматерью и Предтечей, былъ переданъ Руси Византіей. Наращеніе иконостаса и началось, повидимому, съ того, что по сторонамъ этой тройной иконы или, вѣрнѣе говоря, этихъ трехъ иконъ начали ставиться другія иконы, изображающія также молитвенно обращенныхъ къ Спасителю архангеловъ Гавріила и Михаила, апостоловъ Петра и Павла, а въ большихъ иконостасахъ и святителей и мучениковъ. Этотъ апостольскій ярусъ или «Чинъ», есть ничто иное, по прекрасному опредѣленію Н. Сперовскаго, «какъ развернутый куполъ древнихъ византійскихъ и русскихъ храмовъ» [2].

Надъ деисуснымъ ярусомъ выросъ праздничный ярусъ, а надъ этимъ - ярусъ пророческій со Знаменіемъ Божіей Матери посрединѣ и, наконецъ, вѣнчающій ико-

[1] Игорь Грабарь. «Исторія русскаго искусства», т. I, стр. 230. [2] Н. Сперовскій. Op. cit. «Христіанское Чтеніе» 1892 г., II, стр. 17.

Царскія врата 16-го вѣка.

(Церковь Іоанна Архіепископа въ Новгородѣ).

Господь Вседержитель. Изъ «Чина» первой половины 15-го вѣка.
(Собранiе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

постасъ праотческiй ярусъ, вмѣщавшiй и изображенiе Господа Саваоѳа. Достаточно типичными примѣрами настоящаго новгородскаго пятияруснаго иконостаса могутъ служить упомянутые иконостасы въ Петропавловской церкви и въ придѣлѣ Софiйскаго собора. Вся эта торжественная и молитвенная композицiя, начиная отъ еван-

Богоматерь и Іоаннъ Креститель. Изъ «Чина» первой половины 15-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Апостолъ Петръ и Архангелъ ***Михаилъ.*** **Изъ «Чина» первой половины 15-го вѣка.**
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Апостолъ Павелъ и Архангелъ Гавріилъ. Изъ «Чина» первой половины 15-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

гелистовъ на царскихъ вратахъ *стр. 217* и кончая пророками и праотцами, держащими въ рукахъ вьющіеся свитки наверху, была разсчитана на силуэтъ,—на лаконизмъ мгновенно врѣзывающагося въ память выраженія. Въ искусствѣ иконописи иконостасъ явился вѣрнымъ хранителемъ монументальной и живописной традиціи 14-го вѣка. Онъ требовалъ даже отъ «многоличныхъ» праздничныхъ иконъ простоты и ясности композицій, протяженности линій, силы цвѣта, безъ которыхъ было бы трудно разглядѣть ихъ на высотѣ надъ Деисусомъ. Но особенно эти качества выразились въ фигурахъ новгородскихъ «Чиновъ», живописная красота которыхъ была достаточно понята лишь въ недавнее время. Мы можемъ еще, по счастью, привести довольно многочисленные примѣры новгородскихъ «Чиновъ», не выходящихъ изъ предѣловъ 15-го вѣка, указавъ на деисусные ярусы Кирилло-Бѣлозерскаго главнаго храма и старообрядческой церкви Успенія въ Москвѣ, на отдѣльныя иконы, сохраняющіяся въ Спасо-Преображенскомъ монастырѣ въ Ярославлѣ, въ собраніи С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ и въ городскомъ и епархіальномъ музеяхъ въ Новгородѣ. *Стр. 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225.*

Іоаннъ Предтеча. Изъ «Чина» 15-го вѣка. (Епархіальный музей въ Новгородѣ).

О важномъ значеніи, которое принадлежало въ иконостасѣ именно деисусному ярусу, свидѣтельствуютъ тѣ указанія лѣтописей, гдѣ подъ словомъ «Деисусъ» иногда слѣдуетъ разумѣть весь иконостасъ, а можетъ быть, даже и всю стѣнную роспись. Въ такомъ смыслѣ над-

Апостолъ Петръ и Архангелъ Михаилъ. Изъ «Чина» 15-го вѣка.
(Епархіальный музей въ Новгородѣ).

лежитъ, напримѣръ, понимать слово «Деисусъ», когда лѣтопись говоритъ о работахъ знаменитаго иконописца Діонисія[1] Діонисій жилъ въ концѣ 15-го вѣка, и намъ не кажется случайнымъ, что лѣтописныя указанія на его работы ограничиваются сообщеніемъ о «Деисусѣ», въ противоположность лѣтописнымъ записямъ конца 14-го и начала 15-го вѣка о Рублевѣ, которыя говорятъ чаще о «подписаніи» церквей—о исполненіи въ нихъ стѣнныхъ росписей. Здѣсь еще разъ отражается тотъ процессъ постепеннаго замѣненія фрески иконой, который и былъ главнымъ содержаніемъ исторіи русской живописи въ 15-мъ вѣкѣ.

Андрей Рублевъ стоялъ на рубежѣ двухъ эпохъ: два столѣтія раздѣлили между собой почти поровну годы его жизни. Онъ умеръ около 1430 года, и можно предполагать, что онъ родился около 1370 года. Неизвѣстно его происхожденіе, неизвѣстна его родина. Мы знаемъ только, что онъ былъ въ послушаніи у преподобнаго Никона Радонежскаго, а позднѣе инокомъ Спасо-Андроньева монастыря въ Москвѣ. Первое лѣтописное указаніе на работы Андрея Рублева относится къ 1405 году. «Тое же весны начаша подписывать церковь каменную св. Благовѣщенія на князя великаго дворѣ не ту иже нынѣ стоитъ; а мастеры бяху Ѳеофанъ иконникъ гречинъ, да Прохоръ старецъ съ Городца, да чернецъ Андрей Рублевъ». Въ первой крупной работѣ, такимъ образомъ, имя Рублева соединено съ знакомымъ уже намъ именемъ Ѳеофана Грека. Еще въ 1395 г. Ѳеофанъ Грекъ расписалъ въ Москвѣ церковь Рождества Богородицы, въ 1399 г. Архангельскій соборъ. Порученіе ему второго Московскаго собора указываетъ, что въ 1400—1405 годахъ онъ находился на вершинѣ своей славы. Живопись того времени видѣла высшія свои достиженія именно въ его искусствѣ. «Ѳеофанъ вообще произвелъ впечатлѣніе въ Москвѣ, — пишетъ В. Н. Щепкинъ, — въ одной лицевой русской лѣтописи Ѳеофанъ изображенъ пишущимъ фреску передъ удивленной толпой москвичей. Мы знаемъ далѣе (изъ особой статьи, сохранившейся въ рукописяхъ), что Ѳеофанъ производилъ удивленіе свободой своего искусства: онъ писалъ изъ головы, не заглядывая въ образцы, и одновременно могъ разговаривать съ людьми; московскіе иконописцы наперерывъ старались снять для себя копіи съ прорисей, набросанныхъ Ѳеофаномъ»[2]. Все это невольно заставляетъ думать, что если Андрей Рублевъ и не былъ прямымъ ученикомъ Ѳеофана, то, во всякомъ случаѣ, онъ не избѣжалъ сильнѣйшаго воздѣйствія его искусства.

По свидѣтельству преп. Іосифа Волоколамскаго, Андрей Рублевъ былъ ученикомъ старца Даниилы, а въ лѣтописной записи о работѣ во Владимірскомъ Успен-

[1] Никон. Лѣтоп., III, 257. «Соф. врем.», I, 405. [2] В. Н. Щепкинъ. «Московская иконопись. Москва въ ея прошломъ и настоящемъ», ч. II, стр. 228. Миніатюра, изображающая Ѳеофана Грека, расписывающаго Архангельскій соборъ, приведена въ упомянутой выше книгѣ М. и В. И. Успенскихъ. Табл. III.

скомъ соборѣ (1408) читаемъ: «начата бысть подписывати великая и соборная церковь Пречистая Володимерская повелѣніемъ великаго князя Василія Дмитріевича, а мастеры Данило иконникъ да Андрей Рублевъ» [1]. Про Данилу извѣстно еще, что онъ былъ также инокомъ Спасо-Андроньева монастыря «сопостникомъ» и вѣрнымъ другомъ Рублева. «Добродѣтельные старцы и живописцы, — говорится въ житіи преп. Никона, — присно духовно братство и любовь къ себѣ велику стяжавше... и тако къ Богу отъидоша въ зрѣніи другъ съ другомъ, въ духовномъ союзѣ, якожъ и здѣ пожиста» [2]. Въ томъ же житіи говорится о совмѣстной работѣ Данилы и Андрея незадолго до ихъ кончины надъ росписью Троицкаго собора и о послѣднемъ ихъ, также совмѣстномъ, трудѣ въ Спасо-Андроньевомъ монастырѣ. Тѣсная дружба этихъ двухъ живописцевъ, такимъ образомъ, несомнѣнна, учительство же Данилы могло быть скорѣе учительствомъ духовнымъ, наставничествомъ. Данила не оставилъ послѣ себя блестящаго слѣда художественной легенды, какой оставили Ѳеофанъ Грекъ и Андрей Рублевъ. Слава Рублева, — справедливо указываетъ Н. П. Лихачевъ, — «превзошла всѣхъ его сотрудниковъ». То обстоятельство, что «Деисусъ Андреева письма Рублева сгорѣлъ», записано въ лѣтописи. Въ житіи

Св. великомученикъ Георгій.
Изъ «Чина» 15-го вѣка.
(Епархіальный музей въ Новгородѣ).

[1] Полн. собр. лѣтоп., т. V, стр. 257. [2] «Житіе преп. Никона». Приведено М. и В. И. Успенскими. Op. cit., стр. 46.

Іосифа Волоцкаго разсказано, что, намѣреваясь помириться съ княземъ Θеодоромъ Борисовичемъ, «начатъ князя мздой утѣшати—и посла къ нему иконы Рублева письма и Діонисіева» [1].

Весьма немного данныхъ осталось у насъ для сужденія объ этой исключительной художественной одаренности Андрея Рублева, столь явной для нашихъ болѣе счастливыхъ предковъ. Великую помощь въ этомъ дѣлѣ могли бы оказать фрески Успенскаго Владимірскаго собора, расписаннаго, какъ сказано выше, Рублевымъ въ 1408 г., открытыя въ 1859 и 1880 г. Къ сожалѣнію, эти фрески были реставрированы въ 1880—1883 годахъ иконописцемъ Сафоновымъ [2], заслужившимъ печальную славу одного изъ дѣятельнѣйшихъ исказителей русской старины. Послѣ Сафонова въ этихъ фрескахъ насъ не удивляютъ ни глухой цвѣтъ, ни сухой контуръ. Большую часть фресокъ составляютъ фрагменты Страшнаго Суда *стр. 227, 228, 229, 230;* сохранились также изображенія Срѣтенія, Введенія, Крещенія, Сошествія св. Духа на апостоловъ и нѣкоторыхъ святыхъ. Отъ Рублева въ этихъ фрескахъ удержалась величественная и широкая композиція, изящество пропорцій (ликъ святыхъ женъ, идущихъ въ рай) и очерка ангельскихъ лицъ. Удержалась мѣстами схема широкой и сильной пробѣлки, еще указывающая на широкую живописную манеру Рублева въ трактовкѣ одежды.

До насъ не дошли ни росписи стараго Благовѣщенскаго собора, ни росписи Троицкаго собора и Спасо-Андроньева монастыря. Остается надежда, что гдѣ то подъ слоями штукатурки и грубой ремесленной живописи послѣднихъ столѣтій церковныя стѣны этихъ двухъ монастырей сохраняютъ еще подлинную Рублевскую стѣнную живопись, и что она еще увидитъ свѣтъ въ какой то счастливый день для русскаго искусства. Остается еще начинающая уже исполняться надежда—увидѣть подлинную Рублевскую иконопись. Безъ всякаго сомнѣнія, иконопись составляла главную часть дѣятельности этого мастера. Иконы Андрея Рублева были многочисленны, и преданіе о Рублевскихъ иконахъ навсегда поразило воображеніе русскихъ иконниковъ, любителей и собирателей. Безъ всякаго основанія, и даже противъ полной очевидности, Рублеву всегда приписывались десятки иконъ. У собирателей и иконниковъ выработалась своя точка зрѣнія на Рублевское письмо, которую принужденъ былъ раздѣлить и Д. А. Ровинскій [3]. И тѣмъ не менѣе лишь въ очень недавнее время удалось, наконецъ, приблизиться къ истинному понятію о письмѣ Рублева и о существенныхъ чертахъ его живописнаго стиля.

Въ житіи преподобнаго Никона Радонежскаго разсказывается, что, по желанію преподобнаго, Андрей Рублевъ написалъ икону св. Троицы «въ похвалу отцу Сергію [4].

[1] Н. П. Лихачевъ. «Манера письма Андрея Рублева». Спб. 1907, стр. 32. [2] М. и В. И. Успенскіе. Op. cit., стр. 58. Тамъ же подробное описаніе Владимірскихъ фресокъ, стр. 47—58. [3] Отличительной чертой Рублевскаго письма во времена Д. А. Ровинскаго считалась нѣжность переходовъ—«дымомъ писано». [4] Н. П. Лихачевъ. Op. cit., стр. 97.

Андрей Рублевъ. «Страшный судъ».
Деталь реставрированной фрески Успенскаго собора во Владимірѣ. — 1408 г.

Андрей Рублевъ. Трубящій ангелъ.
Деталь реставрированной фрески Успенскаго собора во Владимірѣ.
1408 г.

До сихъ поръ эта икона находится въ ряду мѣстныхъ иконъ Троице-Сергіевскаго монастыря. *Стр. 231 и приложеніе къ стр. 232.* Объ этой иконѣ говорится въ постановленіяхъ Стоглаваго собора [1], и еще въ 16-мъ вѣкѣ съ нея писались болѣе или менѣе свободныя копіи, изъ которыхъ одна, писаная Никифоромъ Грабленымъ въ 1567 году, находится въ томъ же монастырѣ. Троицей восхищались въ свое время Иванчинъ-Писаревъ и Сахаровъ, однако они не могли имѣть никакого представленія о подлинномъ произведеніи Рублева. «Когда,—пишетъ живописецъ В. П. Гурьяновъ, приглашенный, благодаря настойчивымъ совѣтамъ И. С. Остроухова, въ 1904 г. для реставраціи Рублевской Троицы,—снята была золотая риза, то каково же было наше удивленіе. Вмѣсто древняго и оригинальнаго памятника, мы увидали икону, совершенно записанную въ новомъ стилѣ Палеховской манеры 19-го вѣка» [2]. В. П. Гурьянову пришлось снять съ иконы нѣсколько послѣдовательныхъ слоевъ записей, чтобы добраться до подлинной древнѣйшей живописи, по счастью, достаточно хорошо сохранившейся. Эта работа была однимъ изъ самыхъ важныхъ трудовъ на поприщѣ древне-русскаго искусства, и можно пожалѣть, что результаты его умалены волей монастырскаго начальства, которое, послѣ расчищенія, вновь приказало надѣть на икону металлическую ризу, позволяющую видѣть изъ всей Троицы только одни лики. Открывшееся В. П. Гурьянову и немногимъ счастливцамъ, видѣвшимъ икону безъ ризы, письмо Андрея Рублева оказалось совершенно непо-

[1] Писати... какъ писалъ Андрей Рублевъ и прочіе пресловущіе живописцы и подписывати Святая Троица». Приведено А. И. Успенскимъ, въ «Очеркахъ по исторіи русскаго искусства», т. I, М. 1910, стр. 22. [2] А. И. Успенскій. Op. cit. стр. 22.

Андрей Рублевъ. Трубящій ангелъ.
Деталь реставрированной фрески Успенскаго собора во Владимірѣ.
1408 г.

ходимъ на тѣ иконы, которыя прежде приписывались этому мастеру иконниками и любителями. Какъ справедливо указалъ Н. П. Лихачевъ, за «Рублевскія письма» выдавались обыкновенно иконы съ ликами, написанными тщательно и «плавко», т. е. безъ рѣзкихъ переходовъ изъ тона въ тонъ, и относящіяся на самомъ дѣлѣ ко второй половинѣ 16-го вѣка. Троица оказалась, напротивъ, написанной очень широко и живописно, а мѣстами даже рѣзко. «Пробѣлы, —пишетъ В. П. Гурьяновъ,—сдѣланы въ нѣсколько красокъ, положенныхъ одна на другую очень плотно широкими, жирными, большими мазками... Въ ликахъ также всѣ вохры очень плотны, на нѣкоторыхъ мѣстахъ видны даже мазки и хорошо видны бѣлыя отмѣтки, щеки и уста подрумянены киноварью. Это манера греческая»,—резюмируетъ свои заключенія о живописномъ пріемѣ В. П. Гурьяновъ [1].

Въ другомъ мѣстѣ В. П. Гурьяновъ говоритъ: «въ Лаврской иконѣ въ отношеніи манеры заключается большое сходство съ фресками того времени, напримѣръ, въ росписи складокъ одежды у ангеловъ» [2]. И, конечно, онъ совершенно правъ, если имѣть въ виду сравненіе Троицы съ Владимірскими росписями 1408 года. Итакъ, «сходство съ фресками»—съ одной стороны, и «греческая манера», т. е. живописная, широкая манера—съ другой. Но вѣдь къ выводу, что именно такой должна была быть русская иконопись начала 15-го столѣтія, мы пришли на основаніи обзора памятниковъ 14-го вѣка. Наше представленіе объ «эпохѣ Рублева» не противорѣчитъ тому, чему учитъ насъ единственное достовѣрное произведеніе самого Рублева.

Это произведеніе вполнѣ объясняетъ и легенду, сложившуюся вокругъ имени Рублева. Какова бы ни была школа, къ которой при-

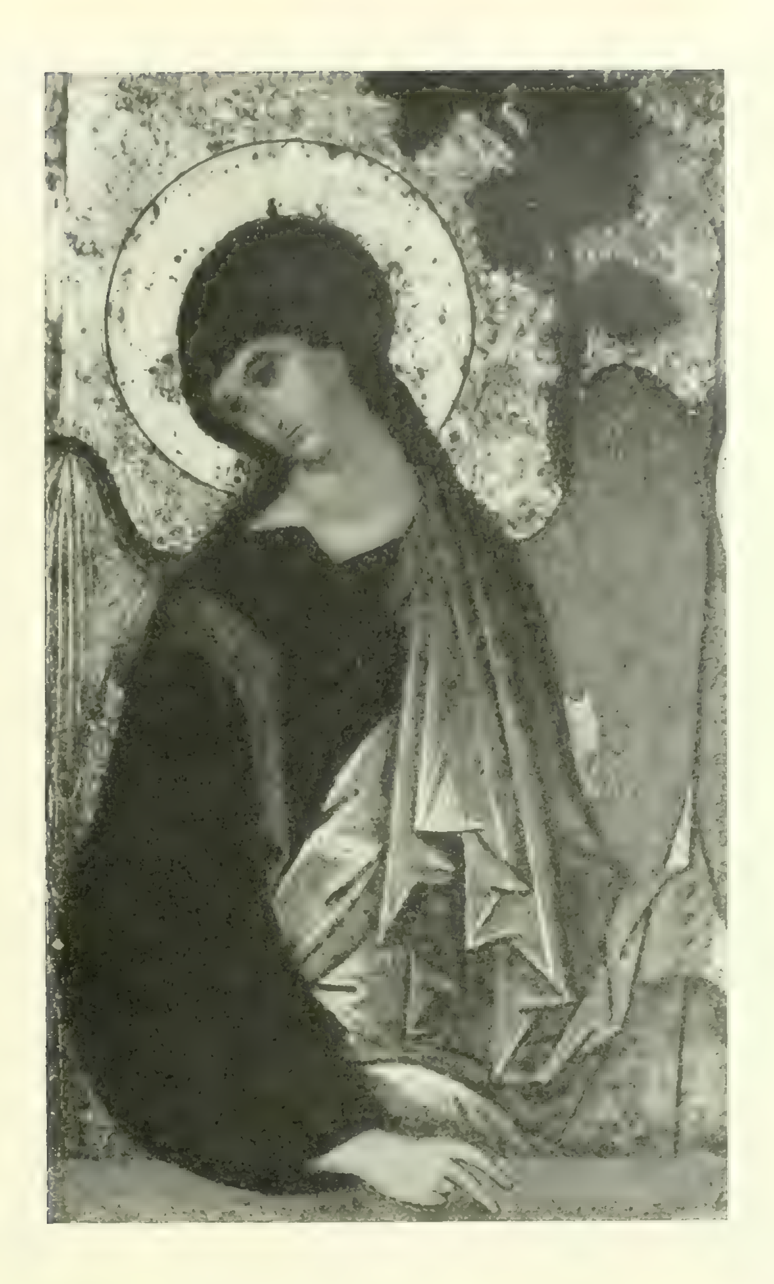
[1] Н. П. Лихачевъ. Op. cit., стр. 103. [2] Тамъ же, стр. 102.

Андрей Рублевъ. Апостолы.
Деталь реставрированной фрески «Страшный судъ» Успенскаго собора во Владимірѣ. — 1408 г.

надлежитъ Троица, она сама является произведеніемъ исключительно прекраснымъ. Она производитъ опредѣленное впечатлѣніе первокласснаго шедевра. Тонкая и таинственная одухотворенность почила на ней. Нельзя назвать иначе, какъ безупречной, ея простую и гармоническую композицію, живущую въ ритмѣ едва чувствуемаго и потому какъ то особенно прекраснаго движенія — поворота средняго ангела, повтореннаго изгибомъ дерева и формой горы. Античный очеркъ ангельскихъ ликовъ былъ для русскаго художника видѣніемъ чисто идеальной, неземной красоты, и съ этой мечтой его о странѣ священнаго преданія такъ удивительно совпадаетъ легкое и свѣтлое впечатлѣніе пейзажа съ эллинистическимъ зданіемъ. «Греческая манера», формы и пріемы византійской живописной традиціи предстаютъ здѣсь передъ нами какъ бы приподнятыми на высшую ступень отвлеченности, идеализаціи. И только

Андрей Рублевъ.

Деталь иконы «Живоначальная Троица».



Около 1408 г.

(Троицкій соборъ Троице-Сергіевой лавры.)

благодаря этой отвлеченности и «отстоенности» всѣхъ элементовъ формы, они могли отлиться здѣсь въ такой чистый кристаллъ стиля.

Кромѣ Троицы мы не знаемъ пока ни одной достовѣрной Рублевской иконы. Съ 1621 года Рублевскимъ слыветъ мѣстный образъ Успенія въ соборѣ Кирилло-Бѣлозерскаго монастыря [1]. Въ настоящее время о немъ судить нельзя, такъ какъ онъ записанъ и закрытъ ризой. Многочисленныя, якобы Рублевскія, иконы различныхъ частныхъ собраній, какъ мы видѣли выше, не имѣютъ ничего общаго съ

[1] Въ расходной книгѣ монастыря отъ 1621 г. значится: «Съ иконы Успенія письма Рублева сняты яхонты» и т. д. А. И. Успенскій. Op. cit., стр. 16.

Богоматерь. Изъ поясного Деисуса школы Рублева.—Начало 15-го вѣка.
(Никольскій Единовѣрческій монастырь въ Москвѣ).

Господь Вседержитель. Изъ поясного Деисуса школы Рублева.—Начало 15-го вѣка.
(Никольскій Единовѣрческій монастырь въ Москвѣ).

искусствомъ Рублева. Нельзя сказать того же объ иконѣ Смоленской Божіей Матери, находящейся въ Покровскомъ храмѣ Рогожскаго кладбища въ Москвѣ, но, къ сожалѣнію, закрытой почернѣвшей олифой. Ангелы въ круглыхъ медальонахъ по сторонамъ Богоматери имѣютъ здѣсь въ самомъ дѣлѣ значительное сходство съ ангелами Троицы. И это же можно повторить про двухъ поясныхъ ангеловъ на сѣверной стѣнѣ московскаго старообрядческаго храма Успенія.

Когда лѣтописецъ упоминаетъ съ горестью подъ 1547 годомъ, что «Деисусъ Андреева письма Рублева сгорѣлъ», то онъ имѣетъ въ виду Деисусъ Благовѣщенскаго собора, написанный Рублевымъ, вѣроятно, одновременно съ росписью стѣнъ старой Благовѣщенской церкви, т. е. въ 1405 г. Несомнѣнно, то была не единственная церковь, для которой иконостасъ былъ написанъ Рублевымъ. Возможно, что и громкая слава Рублева была многимъ обязана тѣмъ иконостасамъ, которые онъ на виду у всей Руси ставилъ въ почитаемѣйшихъ русскихъ монастыряхъ и соборахъ. Монументальный и силуэтный характеръ письма Троицы это, въ сущности, обычный характеръ письма «Чиновъ» 15-го вѣка. Рублевскіе Чины должны были отличаться особой торжественностью. Нѣкоторое понятіе объ этихъ Чинахъ, вѣроятно, даетъ великолѣпный поясной Деисусъ, сохраняющійся въ московскомъ Никольскомъ единовѣрческомъ монастырѣ. *Стр. 232, 233, 235.* Эти иконы не только относятся къ эпохѣ Рублева, но имѣютъ и какое то прямое отношеніе къ искусству Рублева. Если онѣ и не были написаны имъ самимъ, то болѣе чѣмъ вѣроятно, что ихъ написалъ одинъ изъ его сотрудниковъ по работамъ 1400—1430 годовъ [1]. За это говорятъ типы, исходящіе изъ той же основы, та же широкая и сильная живописная пробѣлка, та же грація сдержаннаго движенія. Для школы Рублева должно было быть типичнымъ соединеніе граціи и строгости, даже суровости общаго выраженія, и сочетаніе нѣжной описи ликовъ съ рѣзкой и свѣтлой расцвѣткой одеждъ. Въ Троицѣ наше вниманіе привлекаютъ острые лучи пробѣлки на одеждахъ ангеловъ. Въ болѣе поздней и уже графической переработкѣ второй половины 15-го вѣка этотъ Рублевскій пріемъ отражается въ необычайно свѣтломъ цвѣтѣ и остромъ узорѣ «Деисуса» собранія И. С. Остроухова. *Приложеніе къ стр. 240.*

[1] Къ поясному Деисусу Никольскаго единовѣрческаго монастыря довольно близки по стилю Деисусъ въ алтарѣ Рогожскаго храма Покрова въ Москвѣ и Спаситель въ одной изъ палатъ Преображенскаго кладбища.

Архангелъ Михаилъ. Изъ поясного Деисуса школы Рублева. Начало 15-го вѣка. (Никольскій Единовѣрческій монастырь въ Москвѣ).

Входъ Господенъ въ Іерусалимъ.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

VI

НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА ВЪ ПЯТНАДЦАТОМЪ ВѢКѢ.

Д. А. Ровинскій относилъ работы Андрея Рублева къ московскимъ письмамъ. Дѣятельность этого замѣчательнаго русскаго художника въ самомъ дѣлѣ протекла въ Москвѣ и московской области. Однако, эта дѣятельность, какъ мы видѣли, самымъ тѣснымъ образомъ была связана съ предшествующей эпохой, эпохой Өеофана Грека, новгородскихъ стѣнныхъ росписей и написанныхъ въ предѣлахъ новгородской области первыхъ національно русскихъ иконъ. Андрей Рублевъ вышелъ изъ того искусства 14-го вѣка, которое съ полнымъ правомъ было названо здѣсь новгородскимъ. Какъ уже было сказано выше, онъ не измѣнилъ его какимъ либо кореннымъ образомъ, но лишь помогъ ему обрѣсти иныя изъ его высочайшихъ достиженій.

При подобномъ взглядѣ Рублевъ является такимъ же представителемъ новгородской живописи въ Москвѣ, какимъ былъ до него Өеофанъ Грекъ. Вопросъ же о древнѣйшихъ московскихъ письмахъ естественно теряетъ значеніе. Въ эпоху Рублева и въ эпоху, непосредственно послѣдовавшую за ней, на Руси не было другой живописной школы, кромѣ новгородской. Могли существовать лишь болѣе или менѣе типичные для разныхъ мѣстностей оттѣнки манеръ и варіаціи стилей. Эти мѣстныя варіацін, еще недостаточно ясныя при теперешнемъ состояніи историческихъ данныхъ, иконописцы и любители выражаютъ терминами «старыя московскія», «псковскія» или «сѣверныя» письма. Изученію подлежитъ пока единственная и какъ будто бы общая для всей Руси иконописная школа 15-го вѣка.

Если сказанное вѣрно, то не является ли въ примѣненіи къ этой школѣ излишнимъ наименованіе ея «новгородской»? Наименованіе это, однако, необходимо сохранить, ибо оно выражаетъ не географическіе предѣлы распространенія школы, но, что гораздо важнѣе, ея духовную и художественную родину. Мы не въ состояніи прослѣдить всѣ случайныя перемѣщенія, которыя испытали иконы 15-го вѣка, нашедшія, наконецъ, достойное для себя мѣсто въ собраніяхъ любителей и старообрядческихъ храмахъ. Но ихъ стиль безошибочно указываетъ на новгородское отечество, на родство съ новгородскимъ расцвѣтомъ 14-го вѣка, создавшимъ первыя опредѣленныя художественныя величины въ русской живописи.

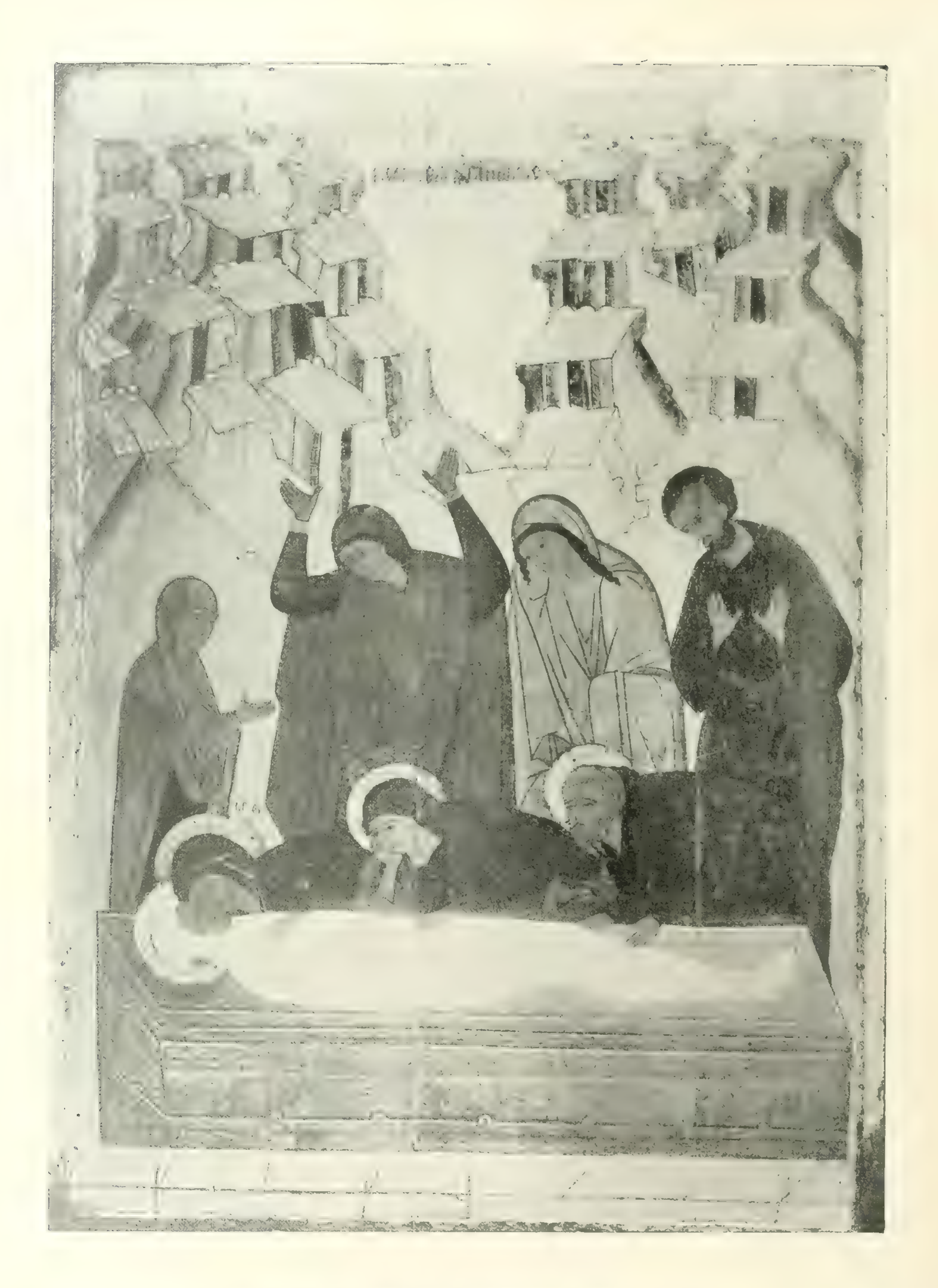
Изученіе новгородской школы 15-го вѣка должно основываться на довольно многочисленныхъ иконахъ, находящихся въ музеяхъ, въ частныхъ собраніяхъ, въ старообрядческихъ церквахъ. Покамѣстъ только эти иконы 15-го столѣтія и можно видѣть въ надлежащей подлинности и сохранности, такъ какъ онѣ освобождены отъ почернѣвшей олифы и позднѣйшихъ записей. Большое число иконъ той же эпохи, среди которыхъ есть и датированныя, еще остаются въ новгородскихъ церквахъ недоступными для изученія изъ за покрывающей ихъ черноты и записей [1]. Можно особенно пожалѣть о недоступности этихъ датированныхъ иконъ. Въ наличныхъ памятникахъ новгородской школы 15-го вѣка мы не въ состояніи пока провести болѣе точной хронологической группировки. Мы принуждены разсматривать какъ дѣятельность одного поколѣнія, дѣятельность цѣлаго столѣтія, отдѣляющаго стѣнныя росписи Ѳеофана Грека и Рублева отъ стѣнныхъ росписей Діонисія.

Самое опредѣленіе иконъ пятнадцатымъ вѣкомъ основывается, въ большинствѣ случаевъ, только на принадлежности ихъ къ стилистической традиціи, которая привела отъ Волотова и Ѳеодора Стратилата къ фрескамъ Ѳерапонтова монастыря, и которой нѣтъ основаній отказывать въ непрерывности. Выше было сказано о тѣхъ началахъ иконописнаго стиля, которыя проявились въ русскихъ и византійскихъ росписяхъ 14-го столѣтія. Въ Ѳерапонтовомъ монастырѣ мы встрѣчаемъ Діонисіеву роспись 1500 года, гдѣ стиль иконописи съ огромнымъ чувствомъ мѣры перенесенъ на стѣны храма. Всѣ черты Ѳерапонтовскихъ росписей говорятъ о высокомъ развитіи, о полной выработанности и какъ бы окончательной даже завершенности иконописнаго стиля. Очевидно, онъ не могъ родиться сразу и, очевидно, съ другой стороны, что роспись Діонисія не могла быть отдѣлена пустымъ мѣстомъ отъ росписей 14-го вѣка. Это мѣсто было занято въ 15-мъ вѣкѣ иконописной школой, проявившей кипучую дѣятельность. Уже теперь намъ извѣстенъ цѣлый рядъ прекраснѣйшихъ иконъ, о которыхъ можно съ увѣренностью сказать, что онѣ были исполнены послѣ Рублева и до Діонисія. Достаточно видѣть хотя бы немногія изъ нихъ, чтобы убѣдиться, что именно 15-й вѣкъ былъ эпохой величайшаго расцвѣта русской иконописи.

Къ этимъ лучшимъ иконамъ 15-го вѣка мы должны обратиться, стремясь опредѣлить стиль новгородской школы въ періодъ ея полнаго блеска. Первое впечатлѣніе, которое производятъ такія замѣчательныя и прекрасныя иконы, какъ «Входъ Господень въ Іерусалимъ» *стр. 236*, «Снятіе со Креста» *стр. 239* и «Положеніе во гробъ» *стр. 240* въ собраніи И. С. Остроухова, «Тайная Вечеря» *стр. 241* и «Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи» *стр. 243* въ собраніи Б. И. Ханенко, и «Распятіе» *стр. 244* въ Музеѣ Александра III — это впечатлѣніе «картинности». Худо-

[1] Таковы, напримѣръ, иконы въ церкви Николы Кочанаго.

Снятіе со креста. Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).



Положеніе во гробъ. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Деисусъ

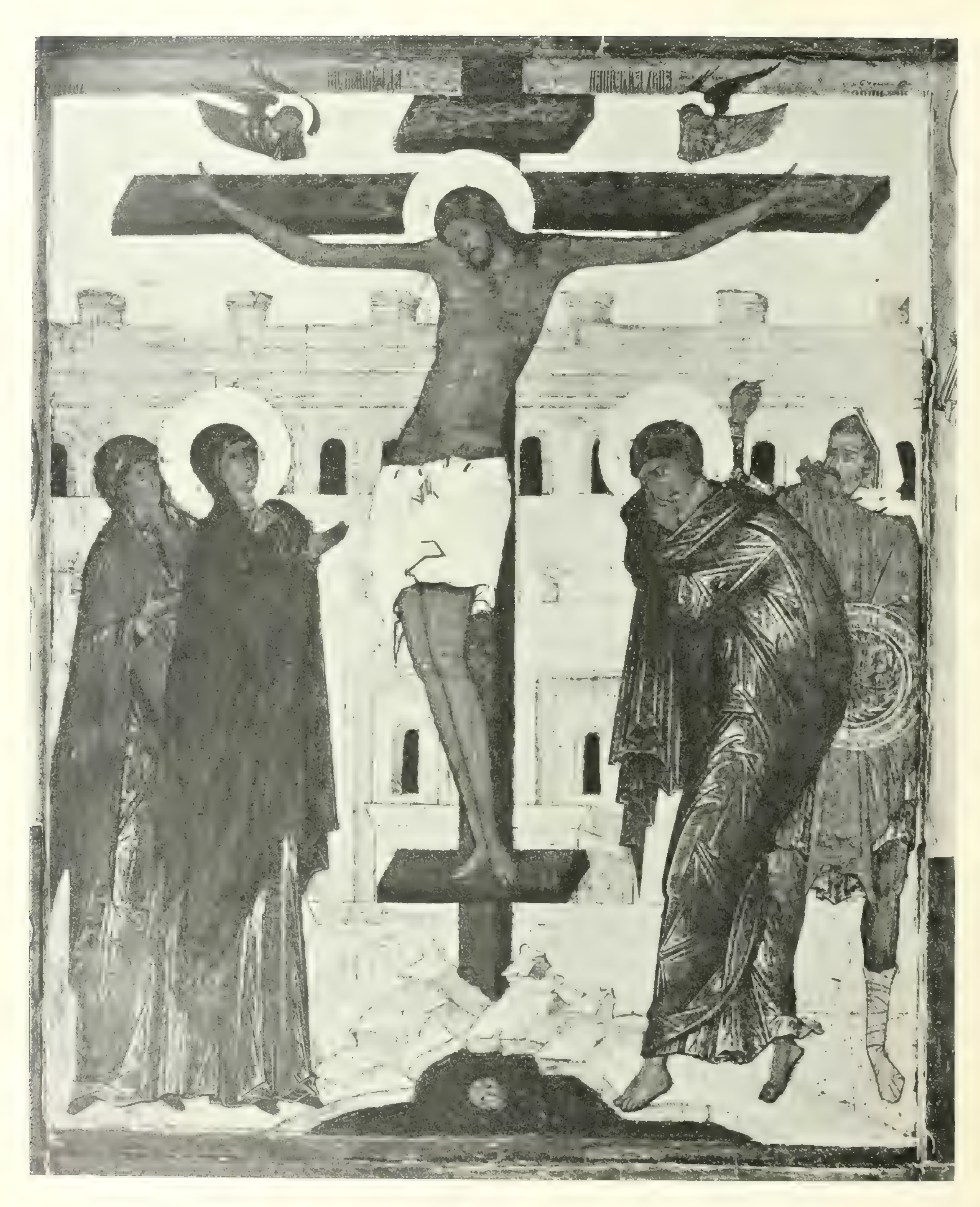
Тайная Вечеря. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе Б. И. Ханенко въ Кіевѣ).

жественная тема въ этихъ иконахъ не заслонена темой молитвенной, и столь определенно выступаетъ на первое мѣсто, какъ это и должно быть въ картинахъ. Иллюстрируемое заданіе выражено вездѣ съ предѣльной простотой, ясностью и лаконичностью. Законы композиціи нѣкоторыхъ изъ перечисленныхъ здѣсь иконъ были удачно формулированы Н. М. Щекотовымъ [1]. Онъ справедливо указалъ на полную внутреннюю замкнутость такихъ композицій, какъ «Входъ Господень», «Снятіе со креста», «Тайная вечеря». Наблюденное имъ участіе обстановки въ главномъ дѣйствіи иконы, усиливающее тѣмъ самымъ это дѣйствіе (напримѣръ, бѣгущая къ стѣнамъ Іерусалима линія горы, какъ бы сопутствующая движенію Христа на осляти въ иконѣ «Входа Господня») приводитъ къ повторяемости важнѣйшихъ линій иконы. Н. М. Щекотовъ справедливо указываетъ, что упомянутая линія горы повторяется въ линіи, сбѣгающей отъ нимба Спасителя къ головѣ осляти, и что мечъ, занесенный надъ головой Пророка въ «Усѣкновеніи», съ необычайной силой повторяетъ линію его согбенной спины. Повторяемость линій или, другими словами, ихъ ритмичность и общее стремленіе къ равновѣсію, таковы основныя черты новгородскихъ иконъ 15-го вѣка. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ равновѣсіе достигается крайней простотой композиціи и подчиненіемъ ея строгой симметріи, какъ это показываетъ примѣръ «Распятія». Въ другихъ, какъ, напримѣръ, въ «Снятіи со Креста», русскій художникъ умѣлъ прибѣгать къ весьма сложной разстановкѣ фигуръ и не боялся вводить съ той же цѣлью даже фигуры, мало обязательныя для иллюстраціи темы.

Обращаясь къ живописи въ собственномъ смыслѣ слова, мы даже въ предѣлахъ шести разсматриваемыхъ иконъ встрѣтимъ весьма различные живописные пріемы. Опредѣленной живописностью отличается пріемъ «Входа Господня». Густое письмо горныхъ уступовъ, рѣзкая пробѣлка, высвѣтляющая широкія складки одеждъ, моделировка формъ осляти съ помощью параллельныхъ черточекъ, самое разнообразіе плановъ и поворотовъ въ обѣихъ группахъ — все говоритъ здѣсь о живописныхъ задачахъ, и если вспомнить, что живописность была завѣщана русской иконописи 14-мъ вѣкомъ, то придется отнести эту икону, во всякомъ случаѣ, къ первой половинѣ 15-го вѣка. Любопытно, что живописныя задачи удержали здѣсь художника отъ излишней многоцвѣтности. Въ краскахъ «Входа» есть глубина, переливаніе тона, и нѣтъ пестроты, «узорности» пятенъ. Нѣкоторое уменьшеніе живописности показываетъ «Распятіе», гдѣ узоръ уже начинаетъ вліять на трактовку складокъ. Но все же эта икона написана почти въ тѣхъ же традиціяхъ, что и «Входъ». Напротивъ, совершенно иное отношеніе къ живописи обнаруживается въ «Снятіи со Креста», «Положеніи во гробъ», «Тайной вечерѣ». Эти три иконы, написанныя, несомнѣнно, какимъ то однимъ великимъ мастеромъ, уходятъ отъ

[1] Н. М. Щекотовъ. «Черты стиля русскихъ иконъ 15-го вѣка». «Старые Годы» 1913 г., IV.

Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе Б. И. Ханенко въ Кіевѣ).



Распятіе. Новгородской школы 15-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

Святитель Никола. Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Спасъ «Мокрая Брада». Новгородской школы 15-го вѣка.
(Епархіальный музей въ Новгородѣ).

всякой глубины къ плоскостному узору, и рѣшительно, въ «Тайной Вечерѣ» особенно рѣшительно, удаляются отъ живописи къ цвѣтному силуэту. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, усиливается ихъ многоцвѣтность—дивное сіяніе ихъ отдѣльно взятыхъ полнозвучныхъ красокъ.

Достаточно сравнить горный пейзажъ «Положенія во Гробъ» съ пейзажемъ «Усѣкновенія» и съ пейзажемъ «Входа», чтобы видѣть, какъ различны были напра-

Деисусъ. Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе А. И. Анисимова въ Новгородѣ).

Спасъ. Изъ Деисуса Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе А. И. Анисимова въ Новгородѣ).

вленія и индивидуальности въ томъ, что мы пока принуждены объединять подъ именемъ «новгородской школы 15-го вѣка». Опираясь на изслѣдованіе В. Н. Щепкина [1], мы можемъ, на основаніи формъ пейзажа, опредѣлить только относительную

[1] Н. В. Щепкинъ. «Новгородская школа иконописи по даннымъ миніатюры». «Труды XI Археол. съѣзда», 1899. т. II. Въ этой статьѣ содержится рядъ весьма цѣнныхъ наблюденій надъ пейзажемъ въ датированныхъ рукописяхъ. Горки Румянцовскаго евангелія 1401 года обнаруживаютъ еще живописное и свободное отношеніе къ пейзажу. «Позднѣйшей однообразной стилизаціи уступовъ еще мало: площадки еще не всюду расположены попарно въ рядъ... уклонъ различенъ, ихъ заднія конечности только кое гдѣ ограничены округлостями—копытцами». Характеръ этихъ горокъ близокъ въ общемъ къ горкамъ приводимаго нами «Входа». Напротивъ, въ Румянцовскомъ евангеліи 1567 г. горки имѣютъ ясно выраженный графическій характеръ, подобно горкамъ «Положенія».

Богородица. Изъ Деисуса Новгородской школы 15-го вѣка.
(Собраніе А. И. Анисимова въ Новгородѣ).

хронологію иконъ, указавъ, что «Входъ» былъ написанъ раньше «Усѣкновенія», а «Усѣкновеніе» раньше «Положенія во гробъ». Стиль этой послѣдней иконы, несомнѣнно, далекъ отъ живописнаго стиля «Входа Господня», но это указываетъ лишь на напряженность работы надъ стилемъ въ 15-мъ вѣкѣ, обезпечившую быстрое его перерожденіе. Вынести три упомянутыхъ прекрасныхъ иконы въ слѣдующее столѣтіе намъ мѣшаетъ въ высшей мѣрѣ проявленная «картинность»,—та самая «картинность», которая такъ типична для всѣхъ иконъ 15-го вѣка и уже такъ рѣдка въ иконахъ 16-го вѣка.

Іоаннъ Предтеча.
Изъ Деисуса Новгородской школы 15-го вѣка.

(Собраніе А. П. Анисимова въ Новгородѣ).

Картинность впечатлѣнія, производимаго русскими иконами 15-го вѣка, свидѣтельствуетъ, что тогда еще не была прервана связь, соединявшая русскую иконопись съ Византіей Палеологовъ. Начала подлинной артистичности, выраженныя мозаиками Кахріе Джами и фресками Мистры, не умерли. Русь 15-го столѣтія была не только страной благочестивыхъ созидателей молитвеннаго обихода, но и страной настоящихъ великихъ художниковъ, не менѣе преданныхъ своему артистическому дѣлу, чѣмъ иные современные имъ художники Италіи и Германіи. И въ то же время эти русскіе художники во многомъ далеко ушли впередъ отъ своихъ византійскихъ предшественниковъ. Они положили предѣлъ многимъ ихъ колебаніямъ. Они утвердили, очистили, закрѣпили иконописный стиль. Ими сознательно былъ закрытъ путь къ реалистическимъ, природнымъ наблюденіямъ, колебавшимъ иногда весьма серіозно стиль искусства Палеологовъ.

Нѣкоторыя иконы 15-го вѣка обнаруживаютъ еще достаточно большую стилистическую близость къ византійской живописи предшествовавшаго періода. Скорѣе

Житіе св. Варлаамія Хутынскаго. (Деталь). Новгородской школы 15-го вѣка.
(Епархіальный музей въ Новгородѣ).

эта близость могла сказываться въ единоличныхъ иконахъ, гдѣ болѣе настойчивая символическая традиція помогала удерживаться традиціи живописной. Многочисленныя иконы Божіей Матери труднѣе всего могутъ быть раздѣлены изслѣдователемъ между 15-мъ и 14-мъ вѣкомъ. Сильнѣйшія византійскія традиціи выражены въ превосходной единоличной иконѣ св. Николая въ собраніи И. С. Остроухова (стр. 245). Это одна изъ самыхъ сильныхъ по живописи иконъ, и широкая живописность цвѣтной «пробѣлки» въ одеждѣ святителя говоритъ какъ будто о времени Θеофана Грека и Рублева. Съ другой стороны, само многоцвѣтное богатство этой иконы и вполнѣ условное, почти графичное письмо лика свидѣтельствуетъ о многихъ протекшихъ десятилѣтіяхъ работы надъ иконописнымъ стилемъ. Достаточно сравнить эту икону съ Иліей Пророкомъ того же собранія (стр. 199), чтобы видѣть, какая огромная работа надъ стилемъ была продѣлана за сто пятьдесятъ лѣтъ русской иконописью. Эта

Св. Архидіаконъ Филиппъ.

Новгородской школы 15-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

работа привела къ полному отвлеченію всѣхъ формъ отъ внушившей ихъ нѣкогда жизни, къ полному подчиненію изображенія идеальнымъ цѣлямъ искусства.

Отъ Византіи русская иконопись 15-го вѣка заимствовала свои типы, храня эти, пришедшіе издалека, греческіе лики особенно бережно, какъ завѣтъ строгой идеальности. Мы встрѣчаемъ ихъ въ такихъ рядовыхъ, почти народныхъ новгородскихъ иконахъ 15-го вѣка, какъ «Спасъ Мокрая Брада» Новгородскаго епархіальнаго музея *стр. 246* и Деисусъ съ Эммануиломъ *стр. 247, 248, 249, 250* собранія А. И. Анисимова. Иконопись желала говорить непремѣнно на особомъ, возвышенномъ языкѣ, и ея любовь къ далекому и чудесному выражалась въ томъ, что даже житіе своихъ національныхъ святыхъ тогдашній новгородскій иконописецъ разсказывалъ въ формахъ византійскаго Ренессанса. *Стр. 251.* «Неземная» грація казалась ему однимъ изъ непремѣнныхъ свойствъ этого священнаго идеальнаго міра — та грація, та пѣвучая красота линій и звонкость цвѣта, съ которой на иконахъ Музея Александра III апостолы приближаются къ причастію виномъ *стр. 253* и юный архидіаконъ Филиппъ въ бѣлой столѣ несетъ, не зная усталости, свое летящее кадило. *Стр. 252.* Въ соединеніи съ важностью и какъ бы задумчивостью, не покидающими иконопись 15-го вѣка, эта грація даетъ тотъ царственный поворотъ, который отличаетъ возсѣдающаго среди античныхъ базиликъ, навѣсовъ и паволокъ евангелиста Луку на иконѣ Третьяковской галереи. *Стр. 255.*

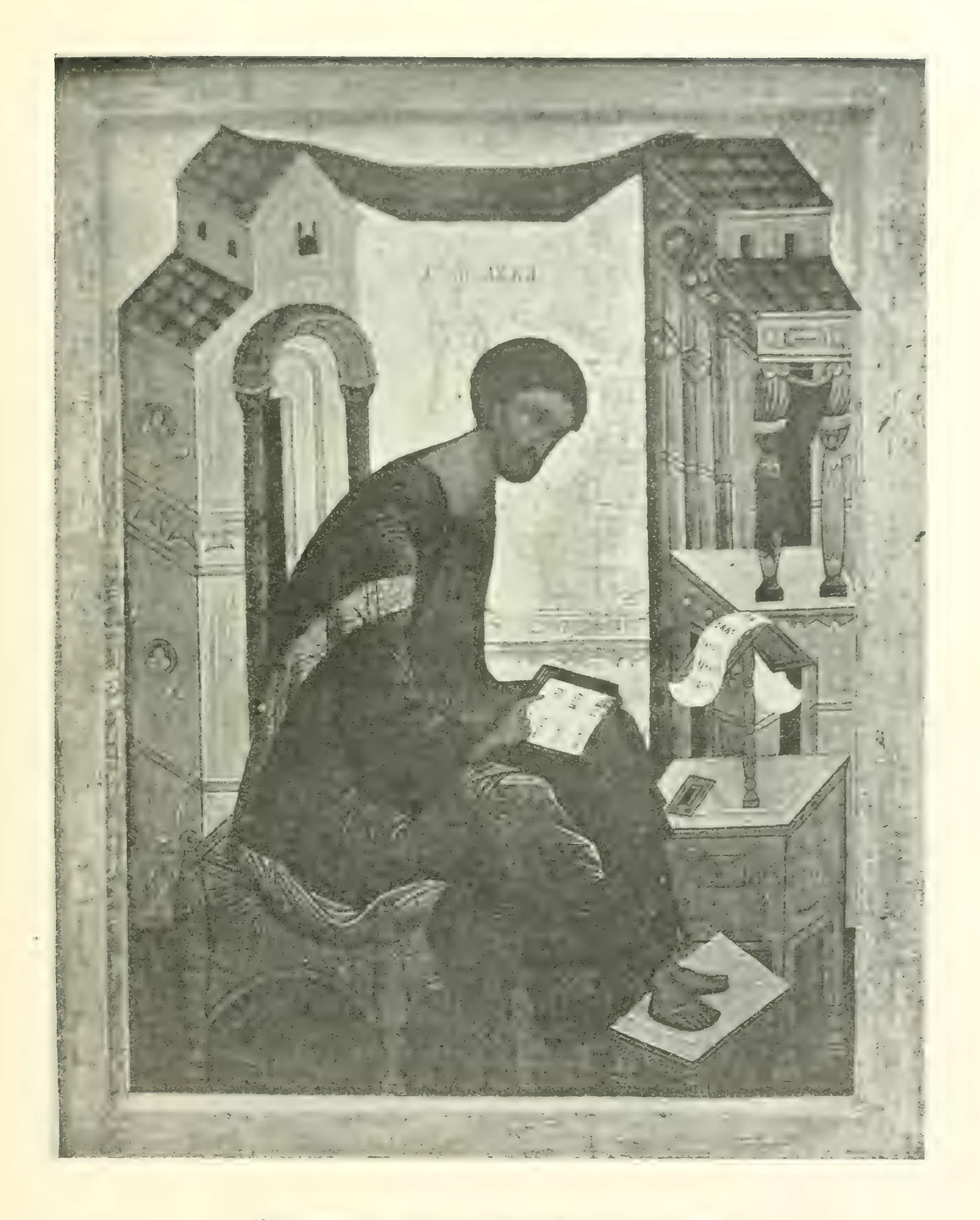
Какъ бы изъ за соединенія этой граціи и строгости, новгородскіе художники 15-го вѣка особенно полюбили изображать святыхъ воиновъ—Георгія, Никиту, Дмитрія Солунскаго и Өеодора Стратилата. Вмѣстѣ съ деревенской новгородской иконой, гдѣ часты изображенія заступниковъ народной жизни и повелителей силъ природы—Николы, Ильи, Фрола и Лавра — вмѣстѣ

Причащеніе виномъ. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Музей Александра III въ Спб.).

съ иконами новгородскаго и псковского торговаго люда, считавшаго своей покровительницей Параскеву Пятницу, до насъ дошли многочисленныя новгородскія иконы великомученика и побѣдоносца Георгія. Чудо со зміемъ, кромѣ такихъ аристократическихъ иконъ-легендъ, какая составляетъ справедливую гордость музея Александра III *стр. 35*, варіировалась во множествѣ народныхъ иконъ-сказокъ. *Стр. 254.*

Св. великомученикъ Георгій. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Музей Александра III въ Спб.).

Св. Георгій не терялъ, впрочемъ, и въ нихъ своей юношеской и рыцарской красоты и граціи. Въ такихъ изображеніяхъ, какъ створы складня новгородскаго епархіальнаго музея съ Георгіемъ и Дмитріемъ Солунскимъ, видна преобладающая мысль объ «ослѣпительномъ» изяществѣ молодыхъ святыхъ воиновъ. *Стр. 257.*



Евангелистъ Лука. Новгородской школы 15-го вѣка.
(Третьяковская галерея въ Москвѣ).

Житіе великомученика Георгія. (Деталь).
Новгородской школы 15-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

Въ рыцарственности новгородскаго святого Георгія какъ бы сказалась доля русскаго участія въ средневѣковьѣ. На многочисленныхъ фрагментахъ житія св. Георгія въ Музеѣ Александра III *стр. 256* прельстительная для средневѣковаго воображенія исторія разсказывается съ любовью къ эпизоду, достойной рыцарскаго романа. Такія иконы какъ эта, производятъ опредѣленно западное впечатлѣніе, и думается, что въ свое время онѣ не показались бы чужими сиру Гильберу де-Ланнуа, посѣтившему въ 15-мъ вѣкѣ «la grant Noegarde — merveilleusement grant

Святые Георгій и Дмитрій Солунскій. (Створы).
Новгородской школы 15-го вѣка. (Епархіальный музей въ Новгородѣ).

ville»... Въ интереснѣйшей иконѣ «Чудо св. Георгія», принадлежащей И. С. Остроухову [illegible] этотъ западный и рыцарскій духъ выразился съ особенной силой, и мы видимъ здѣсь какъ бы сплавъ русско-византійскаго стилистическаго пониманія съ «готическимъ» воображеніемъ.

Такова общая картина художественнаго развитія новгородской школы въ 15-мъ столѣтіи. Въ центрѣ — великолѣпныя и стойкія традиціи большого искусства, унаслѣдованнаго отъ Византіи и удержавшаго таинственнымъ образомъ въ вѣкахъ классическую «правду» и мѣрность композиціи, классическую вѣру въ ритмъ и симметрію, античную чистоту и силу цвѣта, очарованіе мудрой и древней эллинской техники; на периферіи—свѣжесть народнаго чувства, создающаго образы молитвъ и сказаній, и романтическая рыцарственность, родившаяся такъ же естественно, какъ родилась она въ средневѣковой Европѣ. Многосторонній притокъ силъ обезпечилъ широкій размахъ дѣятельности. Русь 15-го вѣка обстроилась и украсилась, и горько надо оплакивать полную утрату ея свѣтскаго художественнаго обихода—того искусства, которое несомнѣнно обитало въ исчезнувшихъ съ лица земли новгородскихъ палатахъ временъ великой борьбы съ Москвой, и которое, несомнѣнно, создавало иной разъ, рядомъ съ картинной иконой, картины-сказанія и картины-лѣтописи [1].

До насъ дошли, оберегаемыя своей святостью, лишь картины-иконы 15-го вѣка, которыя, разумѣется, были, кромѣ того, и безмѣрно болѣе многочисленны. Расчистка древнихъ иконъ, примѣняемая систематически только въ послѣдніе пять-шесть лѣтъ, уже обогатила многія собранія, отлично сохранившимися подъ слоями олифы и новыхъ красокъ, памятниками этого времени. Кромѣ упоминавшихся въ этой и предыдущихъ главахъ иконъ, слѣдуетъ привести въ качествѣ хорошихъ примѣровъ русской живописи 15-го вѣка иконы Спасителя и преподобнаго Сергія съ житіемъ въ нижней церкви московскаго старообрядческаго храма Успенія, св. Софіи съ Чиномъ на створахъ, апостоловъ Петра и Павла, архидіакона Стефана съ житіемъ въ верхней церкви того же храма, Ѳеодора Стратилата съ житіемъ, Воскресенія въ Музеѣ Александра III, «О Тебѣ радуется» Третьяковской галереи, святителя Николы съ житіемъ, Неопалимой Купины въ собраніи С. П. Рябушинскаго, св. Дмитрія Прилуцкаго съ житіемъ и Преображенія въ собраніи Н. П. Лихачева.

Всѣ эти и ранѣе приводившіяся на страницахъ нашего очерка иконы 15-го вѣка образуютъ рядъ достаточно разнообразныхъ группъ, гдѣ различные элементы

[1] О существованіи свѣтской живописи въ Новгородѣ свидѣтельствуетъ проникновеніе свѣтскаго искусства въ религіозную живопись 15-го вѣка: молящіеся новгородцы на иконѣ въ церкви Николы Кочанова, битва новгородцевъ съ суздальцами на иконѣ въ Знаменскомъ соборѣ. Въ 1433 году новгородскій архіепископъ Евфимій соорудилъ у себя на дворѣ палату, «а дверей у нея 30»,—говоритъ лѣтопись. Въ 1434 и въ 1441 годахъ онъ украсилъ эту палату стѣнописью. И. Е. Забѣлинъ. «Исторія города Москвы». М. 1902, ч. I, стр. 478.

Чудо св. Георгія о зміѣ. Новгородской школы 15-го вѣка. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

«Чинъ» съ праздниками. (Деталь).
Новгородской школы конца 15-го вѣка. (Собраніе Б. И. Ханенко въ Кіевѣ).

одного и того же стиля сочетаются въ новыхъ комбинаціяхъ. Еще неясно пока — слѣдуетъ ли отнести это разнообразіе стилистическихъ варіацій на счетъ различія мѣстностей, датъ или индивидуальностей. Для подробной исторіи русской живописи въ 15-мъ вѣкѣ пока еще нѣтъ необходимыхъ данныхъ. Можно указать только, что когда становится извѣстнымъ какой либо датированный памятникъ эпохи, онъ не разрушаетъ успѣвшихъ сложиться о ней представленій. Таковы, напримѣръ, фрески, исполненныя русскими мастерами и датированныя 1471 годомъ, въ капеллѣ св. Креста въ Краковскомъ соборѣ [1]. *Стр. 261.* Несмотря на плохую сохранность и реставрацію, мы узнаемъ здѣсь въ типахъ лицъ, въ характерѣ одеждъ и палатахъ новгородскую иконописную манеру 15-го вѣка.

Есть нѣсколько иконъ этой эпохи, въ которыхъ съ какой то особой настойчивостью сказывается исканіе граціи, изящества, артистической прелести, нѣжности цвѣта. Во всякомъ искусствѣ эти явленія свидѣтельствуютъ о завершеніи одного художественнаго цикла и о близости новой эпохи. 16-й вѣкъ, какъ мы увидимъ далѣе, отмѣчаетъ новую эпоху, и потому къ концу 15-го столѣтія мы склонны

[1] Polskie Museum. R. I. Z. VIII.

Тайная Вечеря.

Фреска въ капеллѣ св. Креста Краковскаго собора.—1471 г.

относить самыя утонченныя проявленія новгородскаго иконописнаго стиля. Таковъ, напримѣръ, изысканнѣйшій по своему серебристому и нѣжному цвѣту «Чинъ» съ праздниками на одной доскѣ въ собраніи Б. И. Ханенко (стр. 260), таково удивительно женственное, «окончательно найденное» по композиціи и немного манерное по движенію Вознесеніе въ собраніи С. П. Рябушинскаго. (Стр. 262.)

Эти остро индивидуализированныя иконы говорятъ какъ будто о расцвѣтѣ индивидуальнаго мастерства. Дѣятельность новгородской иконописной школы быть можетъ разрѣшилась въ концѣ 15-го вѣка выдѣленіемъ ряда опредѣленныхъ художественныхъ индивидуальностей, первоклассныхъ талантовъ. Благодаря недавнему опубликованію фресокъ Ѳерапонтова монастыря, сдѣлался, наконецъ, извѣстнымъ одинъ и, повидимому, самый крупный изъ этихъ талантовъ.

Вознесеніе Господне. Новгородской школы конца 15-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

VII.

Діонисій.

Въ четырнадцати верстахъ къ сѣверо-востоку отъ города Кириллова Новгородской губерніи, среди мягкихъ песчаныхъ холмовъ и еще хорошо уцѣлѣвшихъ лѣсовъ, на берегу небольшого сѣвернаго озера стоитъ церковь, основаннаго преподобнымъ Ѳерапонтомъ, монастыря. Какимъ-то чудомъ въ этой небольшой церкви поздняго новгородскаго типа сохранился значительнѣйшій и прекраснѣйшій изъ всѣхъ извѣстныхъ до сей поры памятниковъ древне-русской живописи — фрески, исполненныя, какъ свидѣтельствуетъ по счастію оставшаяся надпись [1], Діонисіемъ иконникомъ съ своими сыновьями, въ 1500—1501 г. Опубликованіе Ѳерапонтовскихъ фресокъ въ монографіи В. Т. Георгіевскаго [2] было весьма важнымъ событіемъ въ русской художественной исторіи. Фрески Діонисія, открывшіяся на рубежѣ 15-го и 16-го столѣтій, освѣтили, наконецъ, смутныя историческія пространства примыкающихъ къ нимъ эпохъ. Благодаря имъ опредѣлилось и утвердилось наше представленіе о великой иконописной школѣ 15-го вѣка. Ими были предсказаны всѣ явленія 16-го вѣка до Строгановской школы включительно. Кромѣ того, Ѳерапонтовскія фрески открыли передъ нами такую высокую степень личной одаренности и такую огромную артистическую энергію, какой никто раньше не предполагалъ въ русской живописи. Діонисій, судя по этимъ фрескамъ, былъ однимъ изъ вѣнчанныхъ геніемъ художниковъ, равнымъ многимъ изъ тѣхъ мастеровъ, какіе составили славу ранняго Возрожденія.

О раннемъ италіанскомъ Возрожденіи вспоминается невольно передъ фресками Ѳерапонтова монастыря. Ближе всего первое впечатлѣніе отъ стѣнъ этой сѣверной русской церкви къ общему зрительному впечатлѣнію отъ расписанной Джотто падуанской церкви на Аренѣ. Сходство зрительныхъ впечатлѣній вызывается здѣсь

[1] По возстановленіи немногихъ утраченныхъ буквъ, надпись гласитъ слѣдующее: „Въ лѣто 7008 (т. е. 1500) мѣсяца августа въ 6 день на Преображеніе Господа нашего Іисуса Христа начата бысть подписывати церковь и кончена на 2 лѣто мѣсяца сентября въ 8 день на Рождество пресвятыя Владычицы нашей Богородицы Маріи при благовѣрномъ великомъ князѣ Иванѣ Васильевичѣ всея Руси, при великомъ князѣ Василіѣ Ивановичѣ всея Руси и при архіепископѣ Тихонѣ, а писцы Діонисій иконникъ со своими чады. О Владыко Христе, всѣхъ Царю, избави ихъ Господи мукъ вѣчныхъ". [2] В. Т. Георгіевскій. „Фрески Ѳерапонтова монастыря". Изд. Комитета попечительства о русской иконописи. Спб. 1911. Около ста иллюстрацій.

сходствомъ прозрачныхъ сіяющихъ лазурныхъ фоновъ и отношеній между этими фонами и красновато-коричневыми и розовыми съ лиловымъ оттѣнкомъ одеждами и зданіями. Въ цвѣтныхъ отношеніяхъ фрески Діонисія положительно родственны фрескамъ Джотто, и, быть можетъ, въ отдѣльныхъ цвѣтахъ Ѳерапонтовской росписи (розовый) найдутся даже буквальныя соотвѣтствія росписямъ падуанскимъ. Выводы, которые можно сдѣлать на основаніи такихъ соотвѣтствій, по нашему мнѣнію, совершенно противоположны тѣмъ, къ которымъ нѣсколько другимъ путемъ приходитъ В. Т. Георгіевскій, склонный видѣть въ цвѣтѣ и формахъ Діонисіевыхъ фресокъ вліяніе «итало-критской» школы, связавшей будто бы древне-русскую живопись съ живописью италіанскаго Возрожденія [1].

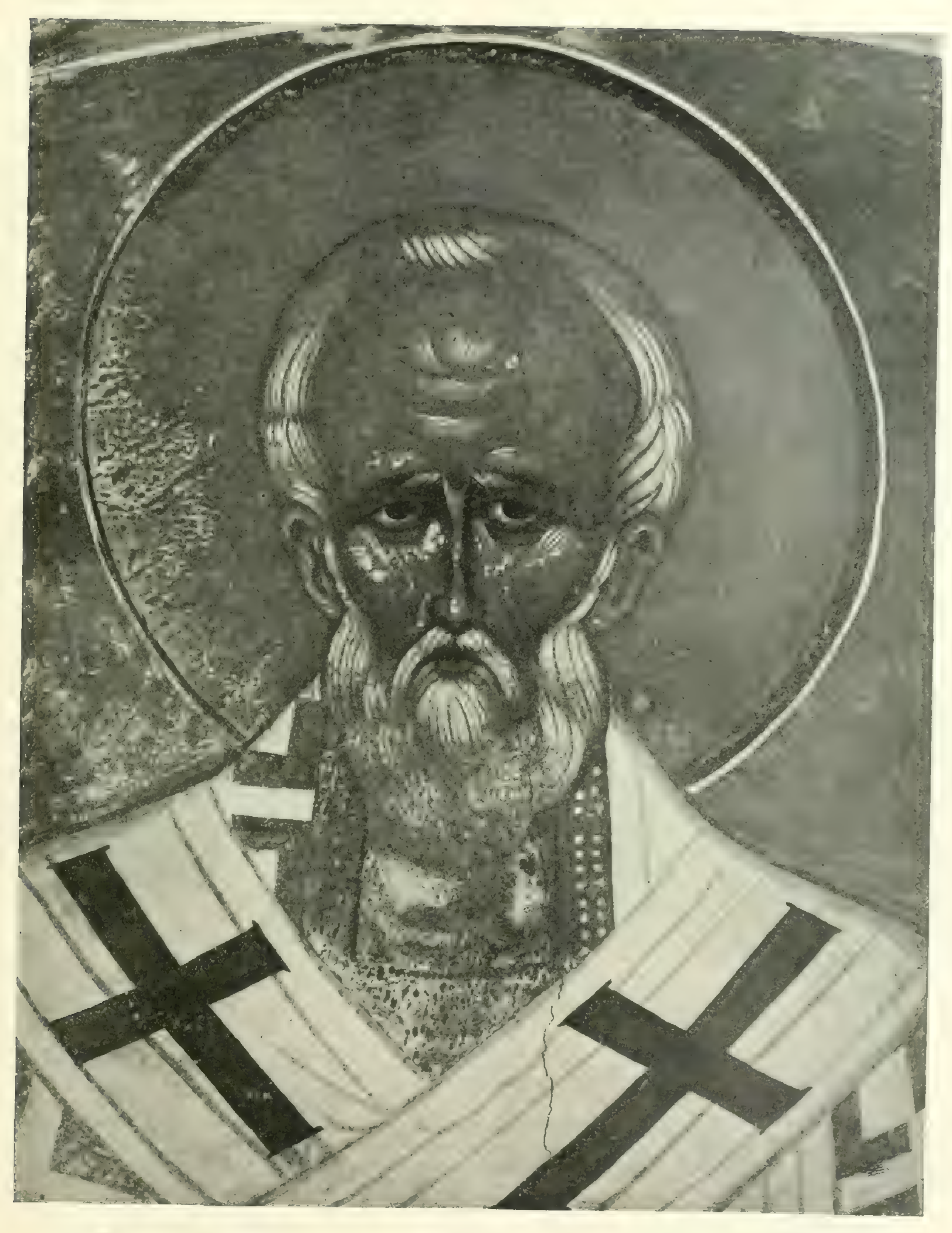
Почти полныхъ два столѣтія отдѣляютъ Діонисія отъ Джотто и его современниковъ. Въ итало-греческой иконописи конца 15-го и начала 16-го вѣка уже не осталось никакихъ слѣдовъ италіанскаго треченто. «Италіанскія» черты этихъ иконъ заимствованы у венеціанцевъ и умбрійцевъ 15-го вѣка и вплетены въ традиціонныя византійскія темы съ неискусствомъ и простодушіемъ провинціала, падкаго на мелочи и подробности. Въ итало-греческихъ иконахъ, приливъ которыхъ на Русь предполагается нѣкоторыми изслѣдователями въ связи съ пріѣздомъ Софіи Палеологъ въ 1472 г., могли быть многочисленны прелестные эпизоды въ духѣ италіанскаго кватроченто, но въ нихъ, несомнѣнно, уже была утрачена монументальность, свойственная искусству Италіи и Византіи начала 14-го вѣка. Эта монументальность, отличающая и фрески Діонисія, была не новымъ заимствованіемъ, но, какъ разъ напротивъ, древней и стойкой византійской традиціей — въ Италіи поколебленной вскорѣ послѣ Джотто наплывомъ готическихъ формъ и вкусовъ, а въ 15-мъ вѣкѣ совсѣмъ уступившей мѣсто живописному эпизоду, на Руси же удержавшейся до самаго 16-го вѣка, благодаря строгому стилистическому консерватизму новгородской иконописи. Если фрески Діонисія и имѣютъ какое либо отношеніе къ италіанской живописи, то это лишь въ предѣлахъ новаго косвеннаго подтвержденія того предположенія, что Джотто былъ обязанъ Византіи Палеологовъ не только многими своими композиціями, но и своимъ цвѣтомъ. Въ Джотто есть необъяснимая безъ долгой византійской художественной науки классичность. Ѳерапонтовскія росписи, хотя онѣ были исполнены въ 1500 г., какъ бы пріоткрываютъ для насъ художественную «академію» Византіи, учительство которой Европа отчасти восприняла, отчасти преодолѣла въ своемъ раннемъ Возрожденіи. В. Т. Георгіевскій самъ, впрочемъ, понимаетъ необходимость тѣснымъ образомъ связать стиль Ѳерапонтовскихъ росписей со стилемъ византійскихъ и южно-славянскихъ фресокъ эпохи Палеологовъ [2]. Вполнѣ справедливо отмѣчаетъ онъ, что искусство Діонисія

[1] В. Т. Георгіевскій. Op. cit., стр. 61, 70—71. [2] Тамъ же, стр. 49—50.

Мастеръ Діонисій. Исцѣленіе слѣпорожденнаго.
Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря).

Мастеръ Діонисій.

Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»).



Мастеръ Діонисій. Никола угодникъ. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500 — 1502 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

явилось прямымъ продолженіемъ византійскаго искусства 14-го вѣка. Однако передаточной инстанціей между Мистрой и Кахріе Джами съ одной стороны, и Ѳерапонтовымъ монастыремъ съ другой—явилась никоимъ образомъ не извлеченная Н. П. Кондаковымъ изъ почти заслуженнаго забвенія «итало-критская» школа, но великая византійско-русская иконописная школа 14—15-го вѣка, выдвинувшая до Діонисія Ѳеофана Грека и Андрея Рублева, и сохранившая съ неизвѣстной Европѣ чистотой древнюю традицію. Діонисій былъ однимъ изъ послѣднихъ звеньевъ этой традиціи.

Въ фрескахъ Ѳерапонтова монастыря насъ поражаетъ полная завершенность стиля. Окончательно найденное равновѣсіе ихъ говоритъ о классическомъ моментѣ искусства. В. Т. Георгіевскому показалось недостаткомъ Ѳерапонтовскихъ росписей ихъ весьма осторожно выраженное движеніе[1]. Та же осторожность наблюдается здѣсь во всѣхъ характеристикахъ. Въ этой крайней сдержанности Діонисія—залогъ его классичности. Едва намѣченъ поворотъ евангелиста Іоанна Богослова, такой подчеркнутый въ иныхъ новгородскихъ иконахъ. Движеніе всѣхъ многоличныхъ композицій замираетъ въ тонкой и медлительной граціи единственнаго жеста. *Стр. 265.* Аскетическій характеръ Іоанна Предтечи и суровость святителя Николы *стр. 267* смягчены такъ, какъ это рѣдко когда бывало до и послѣ Діонисія. Богоматерь въ конхѣ алтарной абсиды *стр. 266* написана съ величайшей художественной отреченностью отъ всякой характеристики, и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенная «архитектура» этого изображенія сообщаетъ ему божественную Рафаэлическую легкость и красоту.

Желаніемъ красоты проникнута вся роспись Ѳерапонтова монастыря, и въ иныхъ случаяхъ оно успѣваетъ даже перелиться за классическую мѣру. Удлиненныя пропорціи фигуръ уже были замѣчены В. Т. Георгіевскимъ[2]. Эти пропорціи—плодъ искусства, овладѣвшаго всѣми свойственными ему средствами изображенія и нѣсколько манернаго въ единственномъ оставшемся для него достиженіи изящества. *Стр. 269.* Въ «Лептѣ Вдовицы» *стр. 270* Діонисій проявляетъ сладостную, чисто женственную грацію. Женственность и свѣтлая украшенность, повидимому, вообще казались ему особенно умѣстными на стѣнахъ этого храма Рождества Богородицы, гдѣ акаѳистъ составляетъ главное иконографическое содержаніе росписи, и гдѣ изображеніе Богоматери повторяется десятки разъ[3]. Здѣсь видимъ мы самый полный изъ Бого-

[1] В. Т. Георгіевскій. Op. cit., стр. 72. [2] Тамъ же, стр. 70. [3] Иконографическая схема росписи такова. Въ куполѣ—Господь Вседержитель, въ барабанѣ—архангелы, на парусахъ—евангелисты. Въ главной абсидѣ—Богоматерь; обычное изображеніе Евхаристіи здѣсь отсутствуетъ. Въ жертвенникѣ Іоаннъ Предтеча, въ діаконникѣ Николай Чудотворецъ. Въ самой церкви роспись располагается по стѣнамъ и столбамъ въ три яруса, причемъ акаѳистъ Божіей Матери занимаетъ средній, какъ бы главный ярусъ; верхній ярусъ, переходящій на своды, занятъ чудесами и притчами Христовыми; внизу, на столбахъ—святые воины. На западной стѣнѣ, по обыкновенію, Страшный Судъ. Снаружи надъ входомъ—Рождество Богородицы, а по сторонамъ входа—ангелы со свитками, внисующіе входящихъ и исходящихъ.

Мастеръ Діонисій. Деисусъ. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

Мастеръ Діонисій. Лепта вдовицы. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

родичныхъ цикловъ. Всѣ Ѳерапонтовскія фрески выражаютъ радостное прославленіе Божіей Матери. Лучшія изъ нихъ именно тѣ, которыя, какъ напримѣръ, «Бракъ въ Канѣ» *стр. 271*, сливаютъ праздничность темы съ праздничностью исполненія. Группы, полныя процессіональной красоты, населяютъ торжественныя композиціи Покрова, «О Тебѣ

Мастеръ Діонисій. Бракъ въ Канѣ Галилейской. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г. (Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

радуется». Собора Пресвятой Богородицы, Страшнаго Суда. *Стр. 273.* Многочисленные святые воины мученики на столбахъ храма поражаютъ своей стройностью, своимъ особенно цвѣтнымъ и нарядным убранствомъ. *Стр. 274, 275.* Ангелы, вписующіе входящихъ въ храмъ и выходящихъ изъ него, изображенные по сторонамъ главнаго входа, какъ бы предсказываютъ нѣжностью едва склоненныхъ въ легкой задумчивости ликовъ счастливую мечтательность и глубокую сдержанность чувствъ Діонисія. *Стр. 277.*

Сочетаніе такой кроткой человѣчности, какая выражена въ движеніи Блуднаго Сына, припавшаго къ груди отца, или въ ласкѣ Іоакима и Анны, обращенной къ маленькой Маріи, съ неумолимыми требованіями стилистической строгости и церемоніальности, составляетъ особенность искусства Діонисія. Почти повсюду у него, впрочемъ, мотивы стиля торжествуютъ надъ мотивами содержанія. Русскому художнику не приходилось заботиться о декоративности, потому что декоративность была основнымъ условіемъ его дѣятельности. Онъ исходилъ въ своемъ творчествѣ изъ мысли объ украшеніи такъ же естественно, какъ Джотто исходилъ изъ мыслей о мірѣ. Со стѣной, съ архитектурнымъ своимъ мѣстомъ на стѣнѣ фрески Діонисія слиты идеально. Превосходно найдено отношеніе величины фигуръ къ разстоянію ихъ отъ зрителя — то отношеніе, котораго такъ часто не умѣла найти западно-европейская готика. Ѳерапонтовскія росписи удивительно хорошо видны, и этому помогаетъ еще выказанная Діонисіемъ мѣра заполненія композицій. Въ нихъ никогда не пусто и никогда не тѣсно. Можетъ быть, самыми важными для Діонисія являются трудныя и рѣдкія въ обиходѣ русской иконописи композиціи чудесъ и притчей Христовыхъ — Бракъ въ Канѣ, вечеря у Симона, исцѣленіе слѣпого, исцѣленіе разслабленнаго, притча «о неимущемъ одѣянія брачна», притча о блудномъ сынѣ, Христосъ и грѣшница. Въ этихъ фрескахъ можно изучить Діонисія во всемъ объемѣ его искусства — его сіяющіе свѣтлыми охрами лики, изысканность его удлиненныхъ пропорцій, архаистичность его драпировокъ и живой ритмъ въ размѣщеніи его головъ и фигуръ на фонѣ цвѣтныхъ горъ и сказочнаго сплетенія византійскихъ архитектурныхъ формъ. Можетъ быть, лучшая изъ такихъ композицій, это, на ряду съ «Бракомъ въ Канѣ», притча «о неимущемъ одѣянія брачна» *стр. 278,* гдѣ изображено, какъ было поступлено съ человѣкомъ, явившимся въ простой одеждѣ на пиръ. Одежды остальныхъ пирующихъ свѣтлы, праздничны, разубраны золотой и серебряной парчей и каменьями, пылаютъ розовымъ огнемъ, зеленью и лазурью. Это по истинѣ «брачныя» одежды, и въ такія брачныя «пиршественныя» одежды представляется намъ облеченнымъ все искусство Діонисія на стѣнахъ Ѳерапонтова монастыря.

Возможно, тѣмъ не менѣе, что этотъ великолѣпный «пиръ» искусства былъ только послѣднимъ художественнымъ пиромъ Діонисія. Съ тщательностью, заслу-

Мастеръ Діонисій. Страшный Судъ. Праведники, идущіе въ Рай.
Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г. (Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

живающей всякой благодарности, В. Т. Георгіевскій собралъ всѣ наличныя данныя о дѣятельности знаменитаго нѣкогда русскаго художника[1]. Самое раннее извѣстіе о

[1] Всѣ приведенныя здѣсь нами свѣдѣнія о дѣятельности Діонисія внѣ Ѳерапонтова монастыря взяты изъ монографіи В. Т. Георгіевскаго.

Мастеръ Діонисій. Св. великомученикъ Θеодоръ Тиронъ.
Фреска Θерапонтова монастыря. 1500—1502 г. (Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

Мастеръ Діонисій. Св. великомученикъ Никита.
Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г. (Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

Діонисіи относится къ 70-мъ годамъ 15-го вѣка, когда имъ была расписана церковь Боровскаго Пафнутьева монастыря. Говоря объ украшеніи этой церкви, архіепископъ Ростовскій Вассіанъ упоминаетъ, что оно было «отъ живописцы Митрофана и Діонисія и ихъ пособниковъ, пресловущихъ тогда паче всѣхъ въ такомъ дѣлѣ». Въ этомъ извѣстіи Діонисій стоитъ на второмъ мѣстѣ послѣ нѣкоего Митрофана, быть можетъ своего учителя. На основаніи этой даты и на основаніи того, что первое участіе сыновей Діонисія въ его работахъ относится къ восьмидесятымъ годамъ 15-го вѣка, можно думать, что онъ родился около 1440 г. Боровская роспись не дошла до насъ, она была переписана въ 17-мъ вѣкѣ, а затѣмъ масляной краской въ недавнее время и «остатки фресокъ Діонисія можно видѣть лишь въ южномъ абсидномъ выступѣ, въ діаконникѣ, гдѣ онѣ частью забѣлены, частью еле видны на алтарныхъ сводахъ и стѣнахъ».

Подъ 1482 годомъ «Русскій Временникъ» сообщаетъ, что «иконники Діонисій, да попъ Тимофей, да Ярецъ, да Коня» были приглашены Иваномъ III въ Москву, чтобы написать Деисусъ съ пророками и праздниками для только что отстроеннаго Успенскаго собора, отмѣчая далѣе, что этотъ Деисусъ вышелъ «вельми чуденъ». Въ томъ же 1482 г., по записи Софійскаго Временника,—«владыка Ростовскій Вассіанъ далъ сто рублей иконникамъ Діонисію, да попу Тимофею, да Ярцѣ, да Конѣ писати деисусы въ новую церковь святую Богородицу, иже и написаша чудно вельми и съ праздники и съ пророки». Историки разошлись въ мнѣніяхъ о томъ, какой именно храмъ имѣется въ виду этимъ сообщеніемъ. Д. А. Ровинскій думалъ, что рѣчь идетъ здѣсь о Ростовской Богородичной церкви, С. Я. Усовъ—что Софійскій Временникъ только повторяетъ приведенное выше извѣстіе Русскаго Временника о работѣ въ Успенскомъ соборѣ. В. Т. Георгіевскій считаетъ, что Діонисій расписывалъ Московскій Благовѣщенскій соборъ. Вопросъ этотъ не имѣетъ, впрочемъ, особаго значенія, такъ какъ ни въ одной изъ перечисленныхъ церквей не сохранилось ни подлинныхъ Деисусовъ, ни древнихъ росписей. Важнѣе всего та большая слава Діонисія, та руководящая его роль въ русской живописи конца 15-го вѣка, схожая съ ролью Рублева въ началѣ столѣтія, которая явствуетъ изъ этихъ сообщеній. Слава эта иллюстрируется уже приведеннымъ нами въ главѣ о Рублевѣ случаемъ, когда у преп. Іосифа Волоцкаго возникли недоразумѣнія съ удѣльнымъ Волоколамскимъ княземъ Θеодоромъ Борисовичемъ и когда преп. Іосифъ сдѣлалъ попытку примириться съ княземъ. Онъ началъ, говоритъ авторъ житія, «князя мздою утѣшати и посла къ нему иконы Рублева письма и Діонисіева».

Въ 80-хъ годахъ 15-го вѣка Діонисіемъ былъ исполненъ Деисусъ для Спасо-Каменнаго монастыря на Кубенскомъ озерѣ. Въ 1484 г. онъ вмѣстѣ съ иконникомъ старцемъ Паисіемъ и своими сыновьями Θеодосіемъ и Владиміромъ при-

Мастеръ Діонисій. Архангелъ, вписующій входящихъ въ храмъ.
Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г. (Изъ книги В. Т. Георгіевскаго).

Мастеръ Діонисій. Притча о неимущемъ одѣянія брачна. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г.
(Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря).

ступилъ къ украшенію иконами Іосифова Волоколамскаго монастыря. На основаніи опубликованной В. Т. Георгіевскимъ драгоцѣнной описи этого монастыря, соста-

Мастеръ Діонисій. Вселенскій соборъ. Фреска Ѳерапонтова монастыря. 1500—1502 г.
(**Изъ книги В. Т. Георгіевскаго «Фрески Ѳерапонтова монастыря»**).

Мастеръ Діонисій. **Благовѣщеніе. Деталь «Шестоднева».**
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

вленной въ 1545 г. [1], явствуетъ, что Діонисіемъ было исполнено тамъ около ста иконъ, въ томъ числѣ «большой Деисусъ» и нѣсколько малыхъ иконостасовъ для придѣловъ. Старецъ Паисій написалъ тамъ же около двадцати иконъ и столько же ихъ пришлось на долю каждаго изъ сыновей Діонисія. Къ величайшему сожалѣнію, отъ всего этого художественнаго богатства теперь не осталось почти ничего.

[1] Въ этой описи, кромѣ Діонисія, его сыновей и Андрея Рублева, упоминаются имена десятка другихъ иконописцевъ 15-го и 16-го вѣка. Встрѣчаются здѣсь и ссылки на письма—московскія и новгородскія. Опубликованіе другихъ подобныхъ же описей сильно подвинуло бы впередъ наше знаніе русской художественной исторіи.

Мастеръ Діонисій. «Шестодневъ».—Около 1500 года.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

«Древнія иконы, -говоритъ В. Т. Георгіевскій,—частью вынесены неизвѣстно куда, частью переписаны и записаны, и лишь двѣ мѣстныя иконы письма Діонисія, упоминаемыя въ описи 1545 года, Одигитрія и Успеніе, и св. Троица письма Паисія, сотрудника Діонисія, остались на мѣстахъ, но реставрированы иконописцемъ Сафоновымъ въ 1896 году, къ сожалѣнію, далеко неудачно» [1]. Лѣтописи 90-хъ годовъ 15-го вѣка не содержатъ указаній на работы Діонисія, и обликъ его искусства былъ бы для насъ потерянъ, если бы не была внезапно найдена въ далекомъ Ѳерапонтовомъ монастырѣ столь счастливо сохранившаяся его роспись. Какъ сказано выше, эта роспись точно датирована 1500 1502 годомъ. Въ 1508 г. въ лѣтописномъ извѣстіи о росписи московскаго Благовѣщенскаго собора встрѣчается уже имя одного только Ѳеодосія Діонисіева, изъ чего можно заключить, что около 1505 года самъ Діонисій, достигшій преклонныхъ лѣтъ, или умеръ, или прекратилъ свою художественную дѣятельность.

Въ этой дѣятельности, какъ видно изъ лѣтописныхъ свидѣтельствъ, иконопись въ собственномъ смыслѣ занимала преобладающее мѣсто. Такое явленіе, какъ фрески Ѳерапонтова монастыря, необъяснимо внѣ новгородской школы иконописи 15-го вѣка. Искусство этой школы опредѣлило всѣ стилистическія основы искусства Діонисія. Живописность, которой отличались фрески 14-го вѣка, уже исчезаетъ въ Ѳерапонтовскихъ росписяхъ. В. Т. Георгіевскій справедливо замѣчаетъ, что онѣ не были разсчитаны на впечатлѣніе съ нѣкотораго разстоянія. Сила пятна уступаетъ въ нихъ иногда мѣсто красотѣ узора, и значеніе силуэта нѣсколько умаляется наплывомъ подробностей. Эта черта является уже чертой новой художественной эпохи. Вмѣстѣ съ Діонисіемъ, опредѣленно принадлежавшимъ къ 15-му вѣку, работали его сыновья, чья главная дѣятельность протекла въ 16-мъ столѣтіи. Ѳеодосій и Владиміръ несомнѣнно принимали большое участіе въ Ѳерапонтовскихъ росписяхъ. Житіе—въ придѣлѣ св. Николая Чудотворца, очевидно было написано менѣе опытнымъ мастеромъ, чѣмъ Діонисій, можетъ быть, однимъ изъ его сыновей. Отличаются нѣсколько отъ другихъ фресокъ и «Вселенскіе соборы», въ которыхъ уже есть нѣчто отъ графичности и нарочитой сухости «подвижническихъ» иконъ 16-го вѣка. *Стр. 279.*

Исходя изъ Ѳерапонтовскихъ росписей, можно выдѣлить, среди извѣстныхъ намъ иконъ, группу произведеній, имѣющихъ болѣе или менѣе явную связь съ искусствомъ Діонисія. Выше были приведены примѣры иконъ, гдѣ женственность и грація выраженія, немного манерная изысканность формъ, мѣрность композиціи и нѣжность цвѣта были приняты нами за признаки конца 15-го вѣка. Отсутствіе еще болѣе близкихъ стилистическихъ совпаденій мѣшаетъ намъ отнести эти иконы къ искусству Діонисія. «Чинъ» Б. И. Ханенко и «Вознесеніе» С. П. Рябушинскаго

[1] В. Т. Георгіевскій. Op. cit., стр. 42.

Мастеръ Діонисій. Омовеніе ногъ. Деталь «Шестоднева».
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Школа Діонисія. Фрагменты «Страшнаго Суда». Начало 16-го вѣка.
(Музей Александра III въ Спб.).

обнаруживаютъ только какъ бы внутренній параллелизмъ съ фресками Ѳерапонтова монастыря. Въ болѣе близкомъ родствѣ съ этими фресками находятся, повидимому, «Суббота всѣхъ святыхъ» въ собраніи Г. М. Прянишникова въ Городцѣ и «Шестодневъ», принадлежащій И. С. Остроухову. *Стр. 280, 281.* Эти иконы мы пока съ большимъ правомъ, чѣмъ какія либо другія, можемъ отнести къ искусству Діонисія. Онѣ вводятъ насъ въ кругъ тѣхъ же радостныхъ, легкихъ чувствъ, той же глубокой сдержанности и мѣрности выраженія. Та же праздничность и украшенность выражается здѣсь свѣтлой расцвѣткой, въ которую вноситъ особенно чистую ноту обиліе бѣлаго цвѣта. Зеленый и розовый цвѣта «Шестоднева» весьма схожи съ соотвѣтствующими цвѣтами Ѳерапонтовскихъ фресокъ. За близость къ Діонисію говоритъ изящество удлиненныхъ пропорцій, говорятъ палаты и цвѣтныя горки. Но всего краснорѣчивѣе, по нашему мнѣнію, говоритъ объ этой близости удивительный ритмъ въ размѣщеніи головъ и фигуръ «Омовенія ногъ» *стр. 283,* напоминающій ритмъ чудесъ и притчей Христовыхъ въ Ѳерапонтовскихъ росписяхъ.

В. Т. Георгіевскій также склоненъ отнести «Шестодневъ» И. С. Остроухова къ искусству Діонисія. Вполнѣ законно и сдѣланное имъ сближеніе съ этимъ искусствомъ фрагментовъ «Страшнаго Суда» въ Музеѣ Александра III, изумляющихъ своимъ тонкимъ цвѣтнымъ богатствомъ. *Стр. 284, 285.* Менѣе основательнымъ кажется намъ указаніе на иконы «О Тебѣ радуется» Третьяковской галереи, «Видѣніе Евлогія» и «Покровъ» въ собраніи Н. П. Лихачева. Двѣ послѣднія иконы принадлежатъ 16-му вѣку, и къ работамъ Діонисія съ гораздо большимъ правомъ

Школа Діонисія. Фрагментъ «Страшнаго Суда».—Начало 16-го вѣка. Музей Александра III въ Спб.

можно отнести почернѣвшій отъ копоти храмовой Покровъ на Рогожскомъ кладбищѣ въ Москвѣ. Ближайшими учениками Діонисія въ 16-мъ вѣкѣ была исполнена, можетъ быть, выдѣляющаяся по изяществу цвѣта и формъ, икона св. Флора и Лавра въ собраніи И. С. Остроухова. *Стр. 286.*

Начертанный здѣсь кратко обликъ Діонисія какъ бы олицетворяетъ достиженіе русской живописью 14—15-го вѣка поставленныхъ ею идеальныхъ цѣлей. Современниками было замѣчено мастерство Діонисія и его любовь къ красотѣ—«хитрымъ и преизящнымъ» называется онъ въ письменныхъ памятникахъ. Традиціонная византійская и новгородская артистическая свобода его творчества сказалась въ наименованіи его—«не точію иконописецъ, паче же рещи живописецъ». Кромѣ того, онъ величается иногда еще «мудрымъ», и въ этомъ эпитетѣ удачно выражена самая драгоцѣнная особенность искусства Діонисія. Художественная мудрость—это инстинктъ мѣры. Ѳерапонтовскія росписи показываютъ, что Діонисій былъ щедро надѣленъ этимъ инстинктомъ. Послѣ Діонисія древне-русская живопись создала много прекрасныхъ произведеній, но Діонисіева мѣрность и стройность уже никогда болѣе не были ей возвращены.

Школа Діонисія. Св. Флоръ и Лавръ.—Начало 16-го вѣка.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

VIII.

НОВГОРОДЪ И МОСКВА ВЪ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНѢ ШЕСТНАДЦАТАГО ВѢКА.

Ѳерапонтовскія росписи показываютъ, что около 1500 года, сложившаяся въ Новгородѣ и распространившаяся на другія русскія земли, иконописная школа овладѣла всѣми средствами изображенія, отвѣчавшими созданному ею стилю. Въ лицѣ Діонисія она выдвинула, повидимому, крупнѣйшую свою индивидуальность. Въ 16-й вѣкъ она вступила подъ знакомъ трехъ замѣтныхъ тенденцій тенденціи къ перемѣщенію художественнаго центра изъ Новгорода въ Москву, тенденціи къ сложности, обусловленной предѣльными достиженіями въ простомъ и монументальномъ стилѣ и тенденціи къ индивидуализаціи мастерства.

Паденіе Новгорода совершилось еще въ концѣ 15-го вѣка и тогда же началась въ Москвѣ блестящая строительная и художественная дѣятельность Ивана III. Организмъ Новгорода былъ, однако, достаточно могучъ, чтобы выдержать послѣдствія политическаго паденія. Прежде чѣмъ выписать зодчихъ италіанцевъ, Москва выписывала зодчихъ-псковичей. Изъ Новгорода она выписывала иконописцевъ. Окончательный ударъ Новгороду былъ нанесенъ только Иваномъ Грознымъ, и самый замыселъ этого удара указываетъ на большую жизненность новгородской культуры. Въ теченіе первой половины 16-го вѣка Новгородъ еще продолжалъ питать искусствомъ Москву и московскій дворъ.

Здѣсь, въ Москвѣ, иконописцы выступали не столько въ разнообразіи мѣстныхъ школъ, сколько въ разнообразіи индивидуальностей. Конецъ 15-го и начало 16-го вѣка выдвинули цѣлый рядъ именъ въ русской иконописи. Мы уже упоминали объ иконописцѣ Митрофанѣ, расписывавшемъ вмѣстѣ съ Діонисіемъ Боровскій Пафнутьевскій монастырь. Деисусъ Успенскаго собора исполняли вмѣстѣ съ нимъ иконники попъ Тимофей, Ярецъ и Коня. Въ 1488 г. церковь Срѣтенія въ Москвѣ «на посадѣ» расписывалъ нѣкій Далматъ иконникъ [1]. Въ Іосифовомъ Волоколамскомъ и Ѳерапонтовѣ монастыряхъ вмѣстѣ съ Діонисіемъ работали его сыновья Ѳеодосій и Владиміръ. Ѳеодосій Діонисіевъ расписалъ въ 1508 г. Московскій Благовѣщенскій

[1] Д. А. Ровинскій. «Обозрѣніе иконописанія въ Россіи». Спб. 1903, стр. 5.

Соборъ Архангела Михаила. Уничтоженная фреска на паперти Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. (Съ фотографіи реставратора Фартусова, снятой въ 1884 г. и хранящейся въ Моск. Отд. Общ. Архива Мин. Двора).

«О тебѣ радуется». Часть уничтоженной фрески Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ.
(Съ фот. Фартусова въ Моск. Отд. Общ. Архива Мин. Двора).

Философъ.
Часть стѣнописной фрески «О тебѣ радуется», въ паперти Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ.

(Съ фотографіи реставратора Фартусова, хранящейся въ Моск. Отд. Архива Мин. Двора).

соборъ. Старецъ Паисій былъ дѣятельнымъ сотрудникомъ Діонисія въ Волоколамскомъ монастырѣ. Кромѣ того, опись этого монастыря 1545 года называетъ имена иконописцевъ Михаила Елина, Θеодора Новгородцева, Тучкова и Мисаила Конина, сына Кони, работавшаго въ Успенскомъ соборѣ [1]. Подъ 1509 г. лѣтописи упоминаютъ росписи св. Софіи Новгородской Андреемъ Лаврентьевымъ и Дермой Ярцевымъ, сыномъ Ярца, также писавшаго вмѣстѣ съ Діонисіемъ [2].

[1] В. Г. Георгіевскій. «Фрески Θерапонтова монастыря». Спб. 1911. Приложеніе. [2] Д. А. Ровинскій. Op. cit., стр. 3.

«*О тебѣ радуется*». Часть уничтоженной фрески на паперти Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. (Съ фот. Фартусова въ Моск. Отд. Архива Мин. Двора).

За короткій срокъ, такимъ образомъ, можно насчитать пятнадцать именъ, пользовавшихся, повидимому, большой славой, и съ этими именами, какъ показываетъ Волоколамская опись, было связано представленіе объ именныхъ письмахъ— объ индивидуальныхъ манерахъ. Къ сожалѣнію, мы не располагаемъ пока памятниками, которые можно было бы пріурочить къ этимъ именамъ. Скорѣе всего, казалось бы, судьба должна была благопріятствовать въ этомъ смыслѣ Ѳеодосію Діонисіеву. Въ лѣтописяхъ содержатся точныя указанія на исполненную имъ вмѣстѣ съ дѣтьми и учениками роспись «на златѣ» въ Московскомъ Благовѣщенскомъ

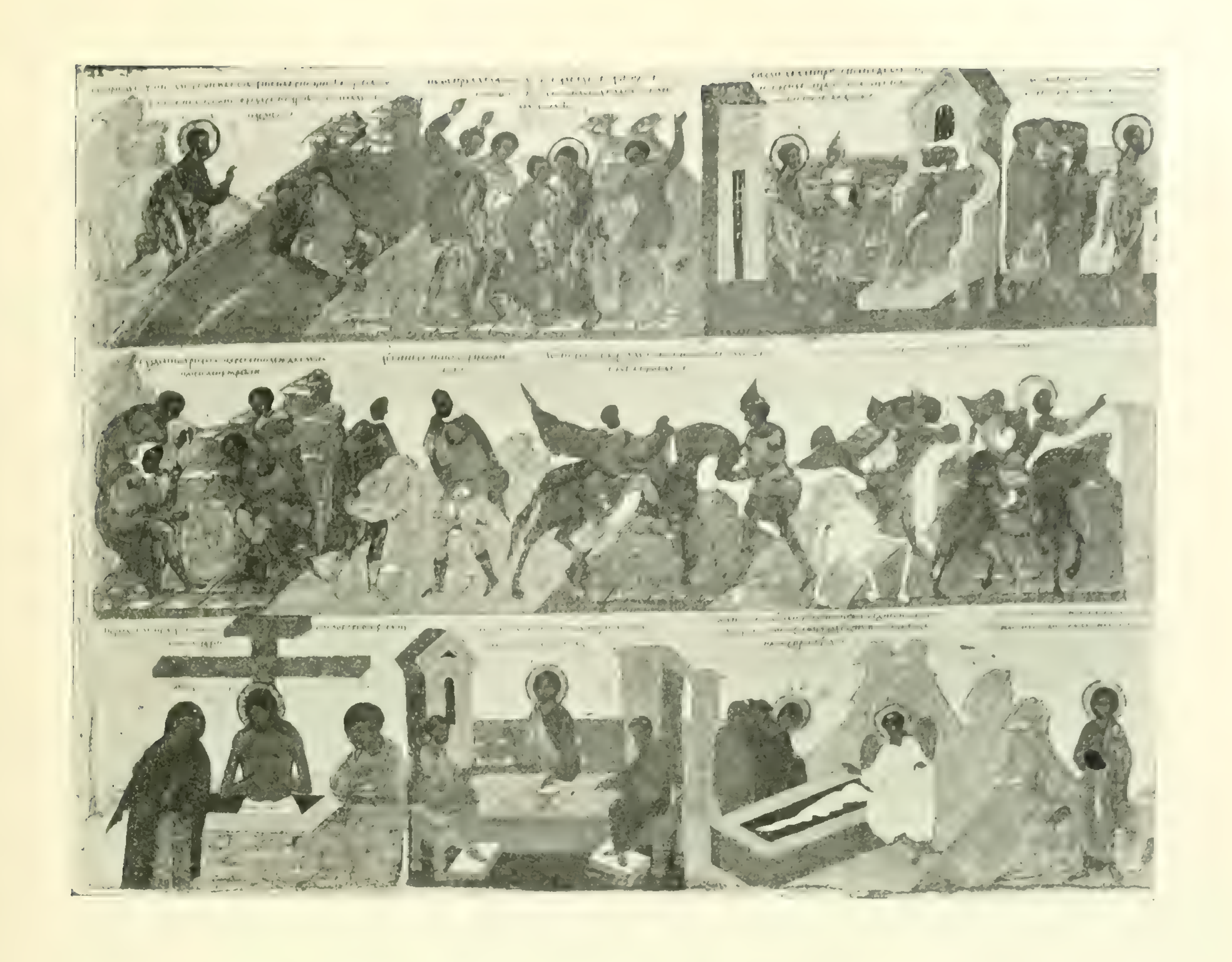
Притча о хромцѣ и слѣпцѣ. Новгородской школы первой половины 16-го вѣка. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

Видѣніе Іоанна Лѣствичника. Новгородской школы первой половины 16-го вѣка.
(Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

соборѣ въ 1508 г. [1]. Въ 1882 г., во время реставраціи фресокъ собора, быть можетъ была бы открыта эта драгоцѣннѣйшая и интереснѣйшая роспись, если бы не случилась слѣдующая удивительная исторія [2]. Реставрацію производилъ въ первые два года художникъ В. Д. Фартусовъ, и работа велась имъ, повидимому, достаточно успѣшно — въ плафонѣ средняго купола «открылось изображеніе Спасителя высоко художественной работы». «По строгости рисунка,— докладывалъ далѣе В. Д. Фартусовъ надзиравшей за его дѣятельностью комиссіи,— по искусности письма, изящно-художественнымъ формамъ, нѣжности и правильности складокъ, подобнаго достоинства иконописной работы въ Россіи, кромѣ Владимірскихъ соборовъ, гдѣ сохранилось такое же письмо въ весьма маломъ количествѣ, нигдѣ встрѣтить нельзя въ настоящее время. Этимъ же стилемъ расписана и паперть, что показываютъ сдѣланные мною по мѣстамъ опыты». На комиссію, въ которой состоялъ, между прочимъ, и И. Е. Забѣлинъ, открытіе В. Д. Фартусова произвело весьма странное впечатлѣніе. Въ особенности, открытыя на паперти собора фрески плохо связывались съ тогдашнимъ представленіемъ археологовъ о древне-русской живописи. И. Е. Забѣлинъ и М. П. Боткинъ заподозрѣли реставратора въ «отступленіяхъ, вредныхъ для дѣла». Въ письмѣ своемъ къ предсѣдателю комиссіи они указывали, что «въ послѣднее время даже въ появляющихся пятнахъ художнику начали представляться формы и очертанія, которыя, дополняя и дорисовывая, онъ превращалъ въ головы и фигуры, однако же въ разрѣзъ съ общей композиціей... Фартусовъ реставраторъ вошелъ въ совершенно чуждую ему роль». Напрасно Фартусовъ защищался и горячо доказывалъ невозможность «создать такіе замѣчательно-разнообразные типы безъ эскиза съ натуры, угля и карандаша, съ однимъ перочиннымъ ножомъ и кистью для ретуши». Объясненія его не были приняты, и ему пришлось въ 1885 г. бросить работу. Немедленно послѣ того комиссіей былъ приглашенъ роковой для русской старины «реставраторъ» Сафоновъ, который и задѣлалъ варварски все, что было открыто, своей безграмотной и бездарной живописью.

Кромѣ этой Сафоновской живописи, ничего нѣтъ нынѣ на паперти Благовѣщенскаго собора. Однако, несчастный В. Д. Фартусовъ, въ цѣляхъ оправданія передъ потомствомъ, успѣлъ снять съ открытыхъ имъ фресокъ свыше 50 фотографій, которыя и хранятся въ Московскомъ Отдѣленіи Архива Министерства Двора. Судя по этимъ фотографіямъ, роспись была исполнена не однимъ мастеромъ, и ее можно разбить на двѣ опредѣленныхъ группы. Къ первой надо отнести тѣ композиціи, въ которыхъ можно отмѣтить родство съ искусствомъ пятнадцатаго вѣка, какъ

[1] Д. А. Ровинскій, Op. cit., стр. 5. [2] Исторія эта разсказана А. И. Успенскимъ въ «Трудахъ Комиссіи по охраненію памятниковъ». М. 1909, т. III, и въ журналѣ «Золотое Руно» 1909 г., № 7- 8—9. Всѣ цитаты сдѣланы нами изъ этой журнальной статьи.



Исторія Лонгина Сотника и другія событія земной жизни Христа.
Часть иконы первой половины 16-го вѣка. (Музей Александра III въ Спб.).

это мы видимъ, напримѣръ, въ фрескѣ «Соборъ Архангела Михаила». *Стр. 288.* Ко второй группѣ относится композиція «О тебѣ радуется». *Стр. 289, 290, 291.* По этимъ фотографіямъ можно судить, каковы были возстановленныя Фартусовымъ фигуры философовъ и части этой сложной композиціи. Глядя на нихъ, мы испытываемъ, конечно, меньшее удивленіе, чѣмъ археологи 1880-хъ годовъ. Однако, надо признать, что какая либо близкая параллель этимъ фрагментамъ до сей поры еще неизвѣстна въ древне-русской живописи. Сличеніе съ изображеніемъ Вседержителя въ куполѣ, также снятымъ В. Д. Фартусовымъ, не позволяетъ согласиться съ его утвержденіемъ, что это «тотъ же стиль». Купольныя фрески вполнѣ соотвѣтствуютъ нашему представленію о новгородскомъ стилѣ 15—16-го вѣка. Фрагменты на паперти, напротивъ,

обнаруживаютъ неожиданную фантастичность и сильный уклонъ въ сторону Запада. Весьма соблазнительно было бы предположеніе, что этотъ уклонъ объясняется вліяніемъ итальянскихъ мастеровъ, выписанныхъ Иваномъ III и работавшихъ для Василія III. Но такія предположенія надо дѣлать съ осторожностью. Италіанцы были въ Москвѣ съ 70—80-хъ годовъ 15-го вѣка, между тѣмъ ни иконы конца 15-го и начала 16-го вѣка, ни Ѳерапонтовскія росписи 1500—1502 г., не обнаруживаютъ рѣшительно никакихъ вліяній италіанскаго кватроченто. Можно, конечно, указать, что фрески паперти, съ допущенными въ нихъ изображеніями философовъ, сивиллъ, великихъ князей, московскихъ теремовъ, носили приличествующій мѣсту почти свѣтскій характеръ, и потому были болѣе доступны чужеземнымъ вліяніямъ, чѣмъ иконы и собственно церковныя росписи. Но мы вообще совсѣмъ не знаемъ свѣтской живописи 15—16-го вѣка и не можемъ судить, какая мѣра фантастичности и природныхъ наблюденій допускалась и въ тѣхъ его образцахъ, которые были завѣдомо свободны отъ европейскихъ вліяній. Стиль нѣкоторыхъ головъ и фигуръ, правда, совсѣмъ выходитъ изъ стиля древне-русской живописи. Нельзя сказать только, чтобы здѣсь были видны вліянія италіанскаго кватроченто. Скорѣе здѣсь есть что то (ampleur складокъ и экспрессія лицъ) отъ послѣ рафаэлевскаго западнаго академизма. И думается, не прибавлено ли было это нѣчто, конечно совершенно безсознательно и ненамѣренно, воспитавшимся на академическихъ образцахъ художникомъ Фартусовымъ. Едва ли обвиненія И. Е. Забѣлина были совсѣмъ голословны. Они могли быть только сильно преувеличены. Фартусовъ, конечно, не выдумалъ свободнаго свѣтскаго характера Благовѣщенскихъ фрагментовъ; онъ только интерпретировалъ его въ своемъ академическомъ пониманіи, и отъ такого смѣшенія старыхъ русскихъ формъ съ академизмомъ могло получиться въ самомъ дѣлѣ нѣчто, отдаленно напоминающее италіанскую живопись.

Все это важно постольку, поскольку проливаетъ свѣтъ на мало извѣстныя особенности русской живописи начала 16-го вѣка. Для выясненія личности Ѳеодосія, Благовѣщенскіе фрагменты, даже если нѣкоторые изъ нихъ дѣйствительно были написаны имъ, даютъ немного. Уцѣлѣлъ другой подписной памятникъ его дѣятельности—миніатюры евангелистовъ въ евангеліи 1507 года, хранящемся въ Имп. Публичной библіотекѣ [1]. Онѣ отличаются нѣжной блѣдностью цвѣта, сложностью архитектуры и менѣе удлиненными пропорціями, чѣмъ пропорціи Діонисія. Эти миніатюры, конечно, ничего не говорятъ о свѣтскихъ мотивахъ въ искусствѣ Діонисія. Но есть цѣлый рядъ иконъ, относящихся, повидимому, къ первой половинѣ 16-го вѣка, гдѣ новые свѣтскіе и литературные мотивы нашли себѣ выраженіе. 16-й вѣкъ былъ несравненно богаче литературой, чѣмъ 15-й вѣкъ, и черезъ литературу въ иконопись

[1] Издано Имп. Общ. любителей древней письменности.

Рождество Христово. Новгородской школы начала 16-го вѣка.
(Третьяковская галерея въ Москвѣ).

Благовѣщеніе. Новгородской школы 16-го вѣка.
Епархіальный музей въ Новгородѣ.

могли проникнуть такія темы, какъ «Притча о хромцѣ и слѣпцѣ» *стр. 292,* послужившая сюжетомъ превосходной иконы въ собраніи Н. П. Лихачева. Уже Ѳерапонтовская роспись обнаруживаетъ увлеченіе художника такими необычными для ранней новгородской иконописи темами, какъ акаѳистъ Божіей Матери, чудеса и притчи Христовы, Вселенскіе соборы, ученіе Отцовъ Церкви. 16-й вѣкъ принесъ съ собой волну иконъ, написанныхъ не на темы всѣмъ извѣстнаго священнаго преданія, но и на темы знакомой только образованнымъ людямъ духовной литературы. Таковы, напримѣръ, иконы «Видѣніе св. Евлогія» *стр. 27* и «Видѣніе св. Іоанна Лѣствич-

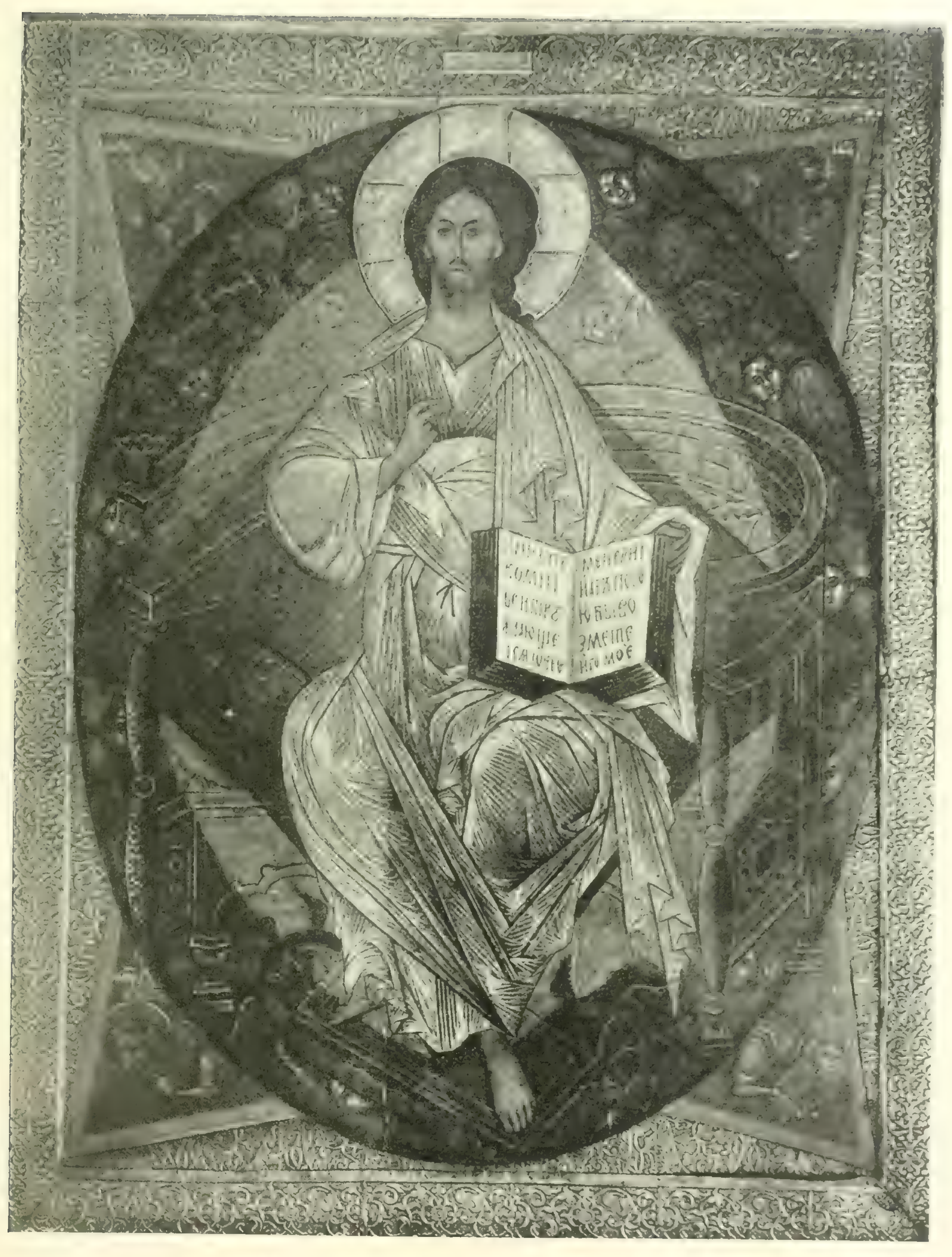
Благовѣщеніе. Новгородской школы 16-го вѣка.
(Музей Александра III въ Спб.).

ника» *стр. 293* въ собраніи Н. П. Лихачева. Таковы сложныя иконы, изображающія пѣснопѣнія: Херувимскую и «Да молчитъ всяка плоть человѣка», прекрасные примѣры которыхъ можно видѣть въ московскомъ старообрядческомъ храмѣ Успенія. Къ первой половинѣ 16-го вѣка относится, повидимому, и замѣчательная икона въ Музеѣ Александра III, гдѣ изображены всѣ событія земной жизни Христа. Достоинъ всякаго вниманія тотъ огромный интересъ, который выказываетъ здѣсь художникъ къ такимъ свѣтскимъ и литературнымъ мотивамъ, какъ напримѣръ, исторія Лонгина

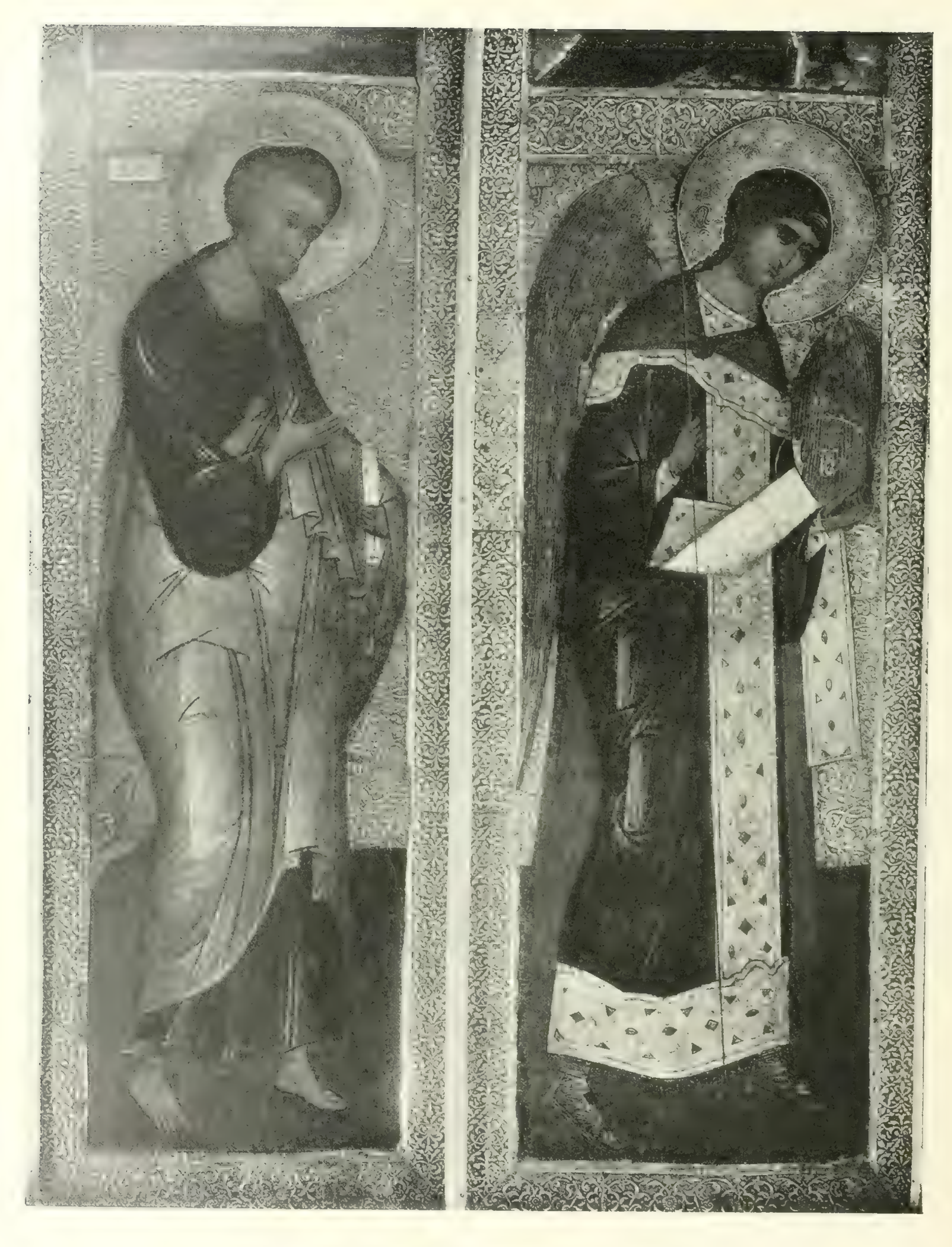
Житіе св. Николая Чудотворца. (Деталь). Новгородской школы 16-го вѣка. (Епархіальный музей въ Новгородѣ).

Сотника. *Стр. 295.* Живое теченіе разсказа достигнуто въ этой иконѣ не менѣе удачно, чѣмъ въ италіанскихъ «пределлахъ». Дыханіемъ жизни, повѣствовательной увлекательностью проникнуты многія иконы первой половины 16-го вѣка, и это чувство даетъ немного новый оттѣнокъ даже прежнимъ композиціямъ. Въ Рождествѣ Христовѣ Третьяковской галереи, напримѣръ, *стр. 297,* художникъ не столько озабоченъ картинностью и строгой цѣльностью впечатлѣнія, сколько занятъ различными живописными эпизодами; онъ жертвуетъ стройностью фигуръ и мѣрностью композиціи, неспособный пожертвовать ни одной изъ многочисленныхъ «травъ» и щиплющихъ эти травы козъ.

16-й вѣкъ вообще пожертвовалъ многимъ изъ стилистическихъ достиженій предшествующаго столѣтія. На прежней высотѣ осталась только красота цвѣта, и



Господь Вседержитель. Новгородской школы 16-го вѣка.
Изъ «Чина» въ придѣлѣ Входа Господня въ Іерусалимъ Московскаго Благовѣщенскаго собора.



Апостолъ Петръ и Архангелъ Гавріилъ.

Изъ «Чина» 16-го вѣка въ придѣлѣ Входа Господня въ Іерусалимъ Московскаго Благовѣщенскаго собора.

Апостолъ Павелъ и Іоаннъ Златоустъ.

Изъ «Чина» 16-го вѣка въ придѣлѣ Входа Господня въ Іерусалимъ Московскаго Благовѣщенскаго собора.

даже въ иныхъ случаяхъ иконы первой половины 19-го столѣтія пріобрѣли новое богатство разноцвѣтности. Поколебалась зато величественная простота и классическая точность композицій, утратилась стройность фигуръ. Въ отличіе отъ иконъ, связанныхъ такъ или иначе съ искусствомъ Рублева и Діонисія, иконы 16-го вѣка обнаруживаютъ характерную короткость и приземистость или, какъ говорятъ иконники, «головастость» фигуръ. Таковы фигуры приведенныхъ выше иконъ «Евангелія», «Притчи о хромцѣ и слѣпцѣ», «Рождества», столь непохожія по своимъ пропорціямъ на фигуры Діонисія. Эту особенность можно отнести также на счетъ иллюстративныхъ тенденцій новой школы и ея освобожденія отъ прежней очарованности стилемъ. Продержавшись стойко около двухъ столѣтій, византійскія традиціи стали, наконецъ, ослабѣвать. Чѣмъ выше поднималось теперь значеніе въ искусствѣ Москвы, тѣмъ болѣе искусство отрывалось отъ старыхъ корней. Мы видѣли уже, какіе успѣхи сдѣлала за 15-й вѣкъ національзація формъ, приведшая отъ чистой живописности новгородскихъ фресокъ 14-го вѣка къ стоящимъ на границѣ графичности Ѳерапонтовскимъ росписямъ. Въ 16-мъ вѣкѣ національзація распространилась на самые мотивы и темы иконописи.

Стремленіе къ сложности съ одной стороны, національные мотивы—съ другой, оказали сильнѣйшее вліяніе на архитектурные фоны иконъ. Въ 16-мъ вѣкѣ замѣчается странное усложненіе и нагроможденіе прежнихъ архитектурныхъ формъ. Появляются фантастичные двухъэтажные атріумы, перекрытые двойными навѣсами, орнаментъ разбѣгается по стѣнамъ, вырастаютъ странные пирамидальные шпили, напоминающіе обелиски барокко. *Стр. 298.* Всю эту архитектуру нельзя назвать иначе, какъ фантастическимъ византійскимъ барокко. Иногда къ этимъ формамъ примѣшиваются не менѣе фантастическіе мотивы русской архитектуры — кокошники, бочкообразныя крыши, висячіе замки арокъ. *Стр. 299.* Все чаще и чаще русскіе храмы съ кокошниками и луковицами начинаютъ встрѣчаться въ иконныхъ композиціяхъ, и среди житійныхъ иконъ теперь нерѣдки такія, гдѣ все дѣйствіе развертывается на фонѣ типично-русскихъ церковныхъ стѣнъ, теремовъ и палатъ. *Стр. 300.* Въ какіе нибудь пятьдесятъ лѣтъ совершилось полное перерожденіе архитектуры, изображенной на русскихъ иконахъ.

Значительнѣйшимъ изъ памятниковъ первой половины 15-го столѣтія слѣдуетъ считать прекрасные и столь удивительно хорошо сохранившіеся иконостасы въ придѣлахъ московскаго Благовѣщенскаго собора. Придѣлы эти помѣщаются въ главкахъ на крышѣ собора: въ сторонѣ Успенскаго собора придѣлъ архангела Гавріила и Собора Пресвятой Богородицы, въ сторонѣ Москвы рѣки—придѣлъ Входа Господня въ Іерусалимъ. Четвертая главка занята новымъ придѣломъ, занявшимъ мѣсто придѣла великомученика Георгія. Точная дата, къ которой

Богоматерь и Архангелъ Михаилъ. Изъ «Чина» 16-го вѣка въ придѣлѣ Собора Пресвятой Богородицы Московскаго Благовѣщенскаго собора.

Царскія врата 16-го вѣка.

(Придѣлъ Собора Пресвятой Богородицы въ Благовѣщенскомъ соборѣ въ Москвѣ).

Архангелъ Гавріилъ, Апостолъ Павелъ. Іоаннъ Златоустъ.

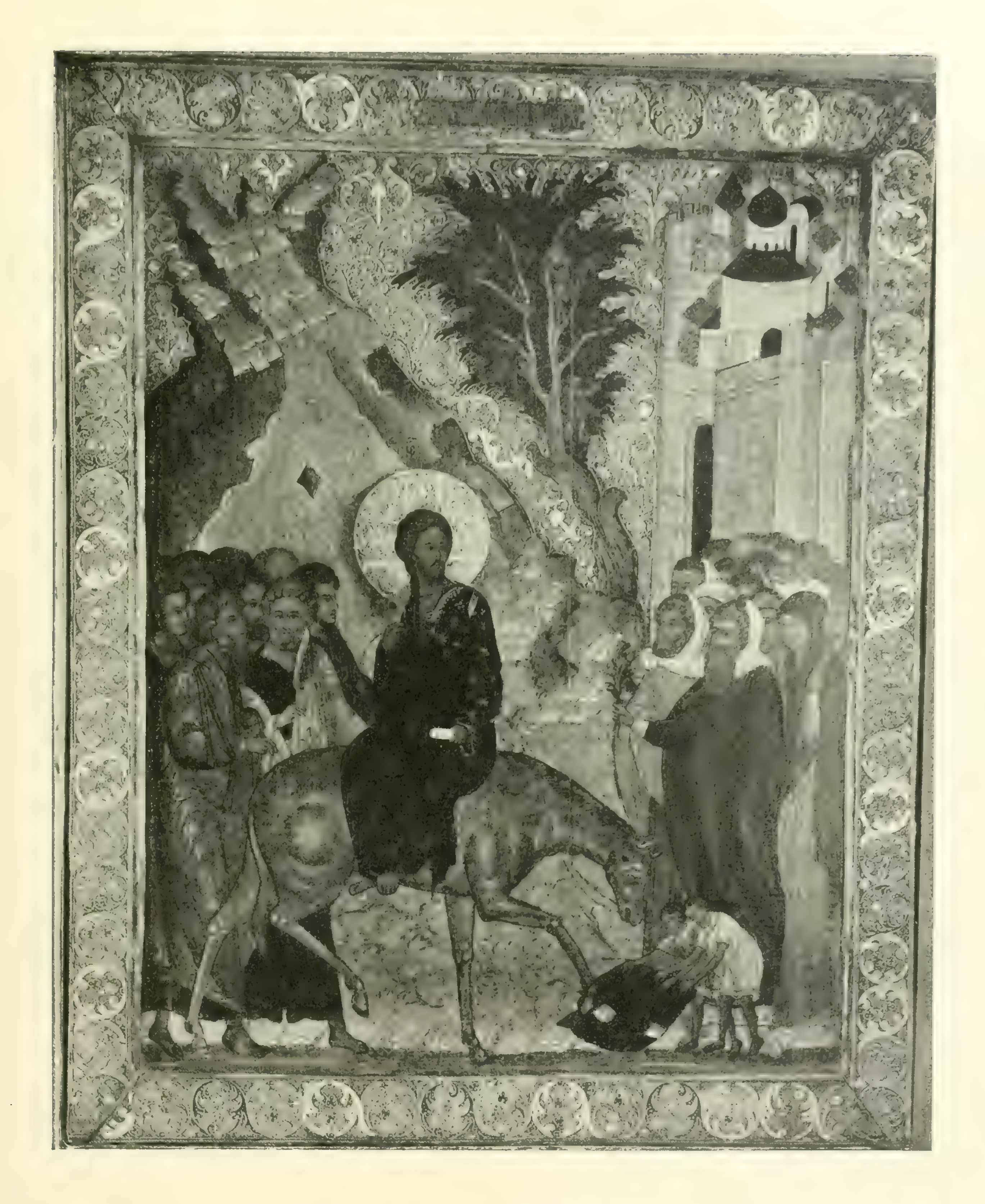
Наверху праздники: Воскресеніе, Вознесеніе, Сошествіе Св. Духа.

Изъ иконостаса 16-го вѣка въ придѣлѣ Собора Пресвятой Богородицы Московскаго Благовѣщенскаго собора.

относятся иконостасы, остается пока загадкой. Извѣстно, что придѣлы были сооружены одновременно въ 1563—1564 г. царемъ Иваномъ Грознымъ. А. И. Успенскій, однако, увѣряетъ [1], будто бы найденные имъ архивные документы показываютъ, что иконостасы «поставлены сюда новые въ 1614 году» царемъ Михаиломъ Θеодоровичемъ. Передъ нами, очевидно, одинъ изъ тѣхъ случаевъ, нерѣдкихъ въ исторіи искусства, когда нельзя вѣрить документальнымъ даннымъ, и когда они должны уступить мѣсто даннымъ стиля. Иконостасы Благовѣщенскихъ придѣловъ никоимъ образомъ не могли быть написаны въ 1614 г. На основаніи цѣлаго ряда датированныхъ иконъ мы знаемъ, что въ началѣ 17-го вѣка писали совершенно иначе. Не только стилистическіе признаки, но и иконографическія особенности рѣшительно противорѣчатъ утвержденію А. И. Успенскаго. Всѣ композиціи, всѣ фигуры этихъ иконъ говорятъ за новгородскую школу и за 16-е столѣтіе [2]. А. И. Успенскій, впрочемъ, самъ же признаетъ, что онѣ написаны «въ характерѣ такъ называемаго новгородскаго письма». Приводимая имъ архивная справка содержитъ, очевидно, какое то недоразумѣніе. Самое большее—это, что иконостасы могли быть поставлены и украшены царемъ Михаиломъ Θеодоровичемъ [3]. Намъ не кажется даже, что они были написаны въ 1563—1564 г. при Грозномъ. Существующее преданіе, что они были вывезены Иваномъ Грознымъ изъ Новгорода послѣ разгрома 1570 г. въ числѣ множества «драгихъ» [4] иконъ и церковныхъ вещей, представляется намъ или характернымъ, или достовѣрнымъ.

Всѣ черты стиля Благовѣщенскихъ иконостасовъ соотвѣтствуютъ намѣченному здѣсь представленію о новгородской школѣ первыхъ десятилѣтій 16-го вѣка. Дивные «Чины» въ придѣлахъ Входа Господня и Собора Пресвятой Богородицы *стр. 301, 302, 303, 305, 307* являются прямымъ продолженіемъ описанныхъ выше новгородскихъ «Чиновъ» 14-го и 15-го вѣка *стр. 217, 218, 219, 221, 222, 224*, отличаясь отъ нихъ только круглотой ликовъ, нѣкоторой укороченностью фигуръ и болѣе плотнымъ цвѣтомъ. Архитектурные фоны евангелистовъ на царскихъ вратахъ обнаруживаютъ еще умѣренную сложность въ сравненіи съ той, которая такъ типична для иконъ второй половины 16-го вѣка. *Стр. 306.* Любовь къ живописнымъ эпизодамъ выражается въ помѣщеніи

[1] А. И. Успенскій. «Иконописаніе въ Россіи до второй половины 17-го вѣка». «Золотое Руно» 1906 г., № 7—8—9. См. объ этомъ также статью «Благовѣщенскій соборъ» въ «Памятникахъ древне-русскаго искусства», издаваемыхъ Академіей Художествъ. [2] Н. П. Кондаковъ считаетъ эти иконы однимъ изъ лучшихъ образцовъ новгородской иконописи. «Иконографія Богоматери». Спб. 1911. [3] Ссылки А. И. Успенскаго и автора статьи въ изданіи Академіи Художествъ указываютъ, что иконостасы были «даны» изъ Приказа Большой Казны въ 1614 г. Это еще не значитъ, что они тогда же были написаны. [4] «А дворецкому своему Льву Андреевичу Салтыкову и протопопу Евстафію... повелѣваетъ имъ государь по всему Великому Новгороду во всѣхъ святыхъ божіихъ церквахъ имати церковныя казны, и святыя честныя божественныя драгія чудотворныя иконы, и ризы и колокола и около всего Великаго Новгорода во всѣхъ монастыряхъ повелѣ государь имати по церквамъ также церковныя казны и иконы драгія Греческія сирѣчь Корсунскія, ризы драгія, освященныя церковныя вещи и колокола». Новг. III лѣтопись, 7078 (1570) годъ.



Входъ Господень въ Іерусалимъ.

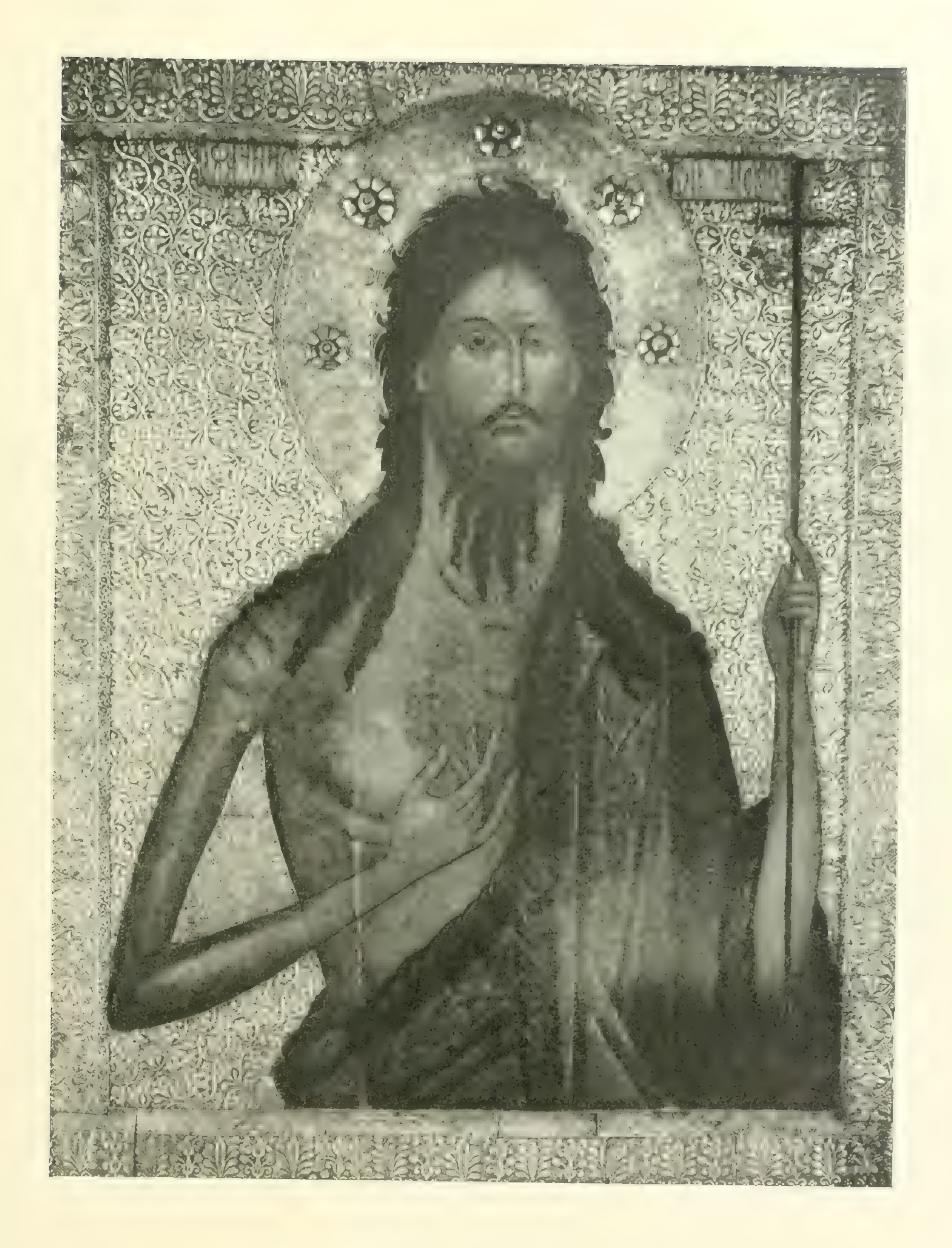
Икона 16-го вѣка въ придѣлѣ того же имени Московскаго Благовѣщенскаго собора.

Василій Блаженный.
Икона второй половины 16-го вѣка.

Музей Александра III въ Спб.

фигуры служанки въ Благовѣщеніи на Царскихъ вратахъ въ придѣлѣ Пресвятой Богородицы. Въ этомъ придѣлѣ находятся такія замѣчательныя мѣстныя иконы, какъ приводившееся нами Рождество Христово *стр. 103*, Соборъ Пресвятой Богородицы съ изумительно-прекрасными фигурами Земли и Пустыни *стр. 101* и Сорокъ мучениковъ Севастійскихъ. Вездѣ въ нихъ — прелесть живого повѣствованія, эпизодичность, густыя краски и приземистость фигуръ. Эта приземистость, конечно, если она не переходитъ въ такую крайность, въ какую она перешла въ большеголовыхъ фигурахъ, также приведенныхъ нами выше мѣстныхъ иконъ придѣла Архангела Гавріила *стр. 30*, сообщаетъ иконамъ 16-го вѣка особую «уютность», взамѣнъ стилистическаго великолѣпія 15-го вѣка.

Лучшія иконы изъ всего этого цикла находятся въ придѣлѣ Входа Господня въ Іерусалимъ. Общее впечатлѣніе отъ этого иконостаса, отъ глубокихъ «винныхъ»



Іоаннъ Предтеча.

Икона 16-го вѣка въ придѣлѣ Входа Господня въ Іерусалимъ Московскаго Благовѣщенскаго собора.

красокъ его иконъ и отъ окружающей ихъ изумительно сохранной серебряной басмы, сіяющей мягкимъ жемчужнымъ блескомъ, это едва ли не самое цѣльное изъ всѣхъ впечатлѣній, которыя даютъ испытывать сохранившіеся памятники древне русской живописи. Нигдѣ въ другомъ мѣстѣ мы не встрѣчаемъ такого полнаго выраженія декоративнаго смысла иконостаса. Разрѣшенной является здѣсь передъ нами одна изъ важнѣйшихъ задачъ русской живописи 14—16-го столѣтій. Въ ряду мѣстныхъ иконъ три иконы особенно привлекаютъ наше вниманіе. «Воскрешеніе Лазаря» показываетъ, что иконная новгородская «картинность» еще не покинула иконопись и въ 16-мъ вѣкѣ. «Входъ Господень въ Іерусалимъ» *стр. 309* даетъ намъ возможность сдѣлать нѣкоторыя сопоставленія съ приведенной выше иконой собранія И. С. Остроухова *стр. 236*, и на основаніи ихъ заключить, что случилось за сто лѣтъ съ русскимъ искусствомъ. Сходство между этими двумя композиціями еще велико, но это только внѣшнее сходство. Въ группахъ 16-го вѣка нѣтъ той строгой уравновѣшенности, какой отличаются группы 15-го вѣка. Нѣтъ и прежней ритмичности линій, связывающей пейзажъ съ главной темой иконы. Фигуры сдѣлались менѣе стройны, и головы утратили изящный античный очеркъ, а позы—столь характерное для Византіи движеніе танца. Все стало немного бѣднѣе, будничнѣе, и прежняя «прекрасная идеальность» смѣнилась какимъ то болѣе скромнымъ и прозаическимъ взглядомъ на міръ.

Въ иконѣ Благовѣщенскаго собора нѣтъ той высокой артистичности, которая отличаетъ икону собранія И. С. Остроухова, и въ дѣлѣ художника здѣсь уже громко слышится голосъ церковнаго дѣла. Въ томъ же иконостасѣ образъ Іоанна Предтечи *стр. 311* свидѣтельствуетъ, что въ 16-мъ вѣкѣ степень участія церкви въ дѣятельности художника сильно возросла, выражаясь не только въ новыхъ и сложныхъ иллюстративныхъ темахъ, но и въ новыхъ источникахъ вдохновенія. Художникъ, написавшій дивный образъ Предтечи, былъ вдохновленъ съ еще небывалой до тѣхъ поръ силой аскетическимъ подвигомъ пророка. Это одна изъ самыхъ раннихъ «подвижническихъ» иконъ, сдѣлавшихся столь характерными впослѣдствіи для Московской иконописной школы. Другія новгородскія подвижническія иконы 16-го вѣка, напримѣръ, Василій Блаженный въ Музеѣ Александра III *стр. 310*, еще указываютъ на чисто артистическое увлеченіе красотой контура и силуэта. Въ Предтечѣ Благовѣщенскаго собора уже есть то преобладаніе молитвеннаго начала надъ чисто художественнымъ, которое сказалось во всей Московской иконописи. Въ немъ есть и та необыкновенная драгоцѣнность каждаго миллиметра письма, которая позднѣе была воспитана непрестаннымъ молитвеннымъ сознаніемъ иконописцевъ Строгановской школы.

IX.

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ПРИ ГРОЗНОМЪ И ЕГО ПРЕЕМНИКАХЪ.

Долгое царствованіе Ивана Грознаго было эпохой весьма важныхъ перемѣнъ въ судьбахъ русской художественной исторіи. Великая новгородская школа, возникшая въ 14-мъ вѣкѣ и достигнувшая расцвѣта въ 15-мъ вѣкѣ, перестала существовать во второй половинѣ 16-го. Ея дѣятельность смѣнилась гораздо менѣе стилистически-единной и стройной дѣятельностью московскихъ иконописцевъ. Москва, какъ мы видѣли выше, начала съ привлеченія новгородскихъ художниковъ и вывоза новгородскихъ иконъ. Съ переходомъ новгородскаго архіепископа Макарія на митрополичью каѳедру въ 1540 году и съ надобностью возстановить московскія святыни послѣ огромнаго пожара 1547 года связаны какъ разъ самыя очевидныя проявленія этого питанія Москвы новгородскимъ искусствомъ. Но эти проявленія были въ то же время послѣдними. Вскорѣ послѣ нихъ художественная дѣятельность Новгорода умираетъ съ чрезвычайной быстротой. Въ концѣ 16-го вѣка, какъ указалъ Н. П. Лихачевъ [1], иконописцы въ самомъ Новгородѣ подражали во всемъ московскимъ иконамъ. Отнынѣ Новгородъ началъ выписывать изъ Москвы иконы, и Москва стала посылать въ Новгородъ своихъ мастеровъ.

Разгромомъ 1570 года Иванъ Грозный нанесъ рѣшительный ударъ Новгороду, и еще болѣе тяжелыя послѣдствія для новгородской культуры имѣла опустошительная война за Ливонію. Съ 50-хъ годовъ 16-го столѣтія новгородская и псковская земли сдѣлались театромъ почти постоянныхъ военныхъ дѣйствій и вышли изъ этого состоянія только въ 17-мъ вѣкѣ, при первыхъ царяхъ изъ дома Романовыхъ. Самые прочные устои новгородской жизни были поколеблены; вмѣстѣ съ этимъ были поколеблены древнія византійскія традиціи, жившія въ новгородскомъ искусствѣ. Между тѣмъ покореніе восточныхъ царствъ какъ бы оріентировало русскую жизнь въ новомъ направленіи. Къ востоку перемѣстились торговые пути и жизненные центры, и самые нравы окончательно сложившагося московскаго государства пріобрѣли восточный оттѣнокъ болѣе отъ этой побѣды надъ Востокомъ, чѣмъ отъ предше-

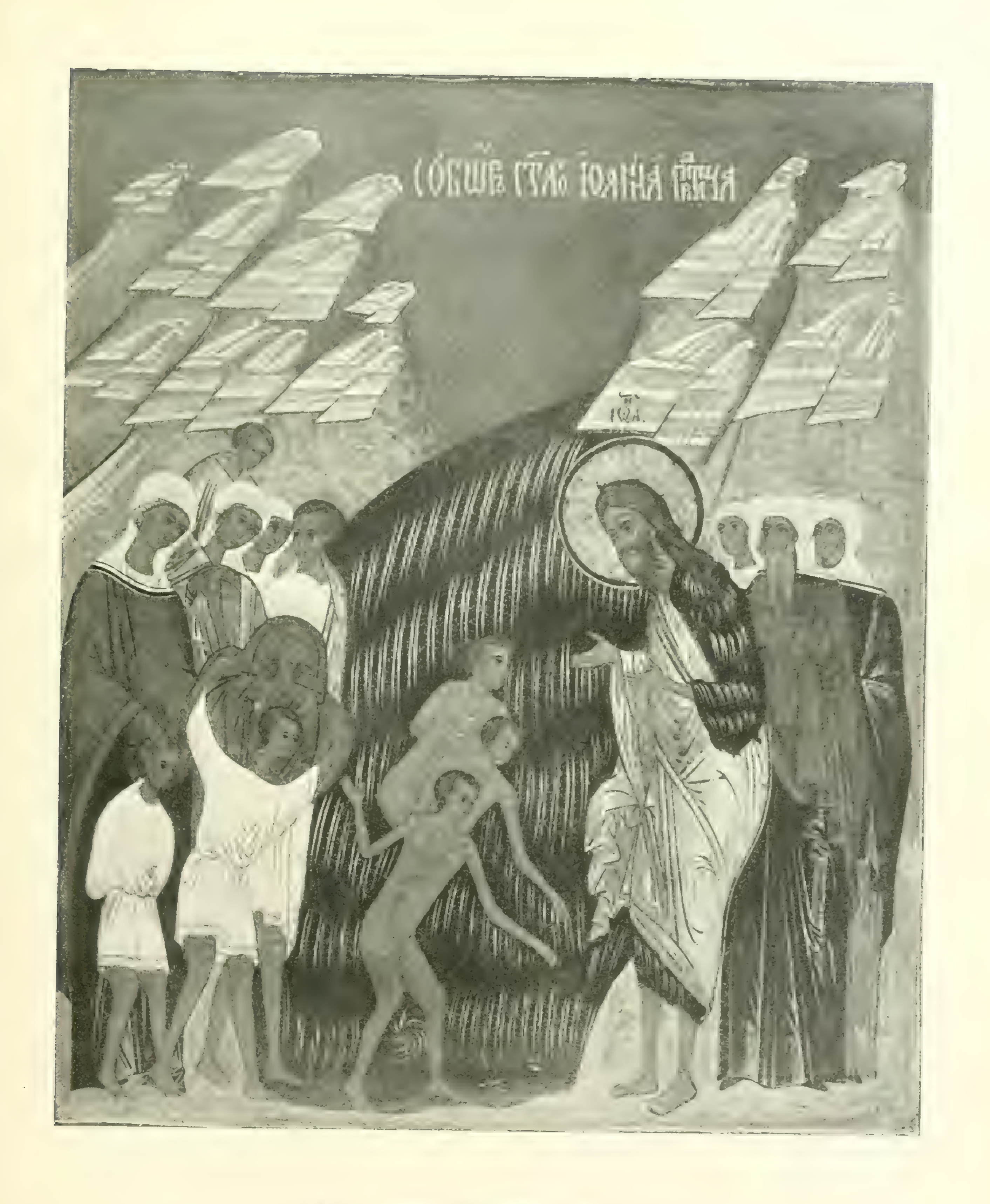
[1] Н. П. Лихачевъ. «Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова». М. 1905. Стр. XIII—XIV. Также въ «Матеріалахъ».

ствовавшихъ пораженій. Значеніе Новгорода, свидѣтельствовавшаго своимъ искусствомъ о принадлежности Руси къ выросшей изъ античнаго зерна западной культурѣ, должно было неминуемо притти къ концу.

Внѣ общей исторической обстановки, въ самыхъ даже высокихъ достиженіяхъ новгородской живописи конца 15-го и начала 16-го вѣка можно замѣтить, какъ это уже говорилось здѣсь ранѣе, черты приближающагося упадка,—стремленіе къ виртуозности, стремленіе къ сложности. Обѣ эти черты въ искусствѣ предсказываютъ скорое изсякновеніе источниковъ внутренняго питанія. Не будь въ новгородской живописи нѣкотораго внутренняго обѣдненія, разумѣется, ее не убили бы никакія жестокости Грознаго и политическія бѣдствія. Они только ускорили естественное теченіе событій. Подобно тому же Москва естественно должна была создать свою иконописную школу. Насильственныя вліянія историческихъ событій создали эту школу нѣсколько преждевременно. Москва временъ Грознаго не была въ состояніи влить столько новыхъ и свѣжихъ силъ въ начинавшее дряхлѣть новгородское искусство, чтобы это искусство могло переродиться. Она приняла его во всемъ объемѣ и только предъявила къ нему рядъ частныхъ требованій, отвѣчавшихъ ея специфическимъ вкусамъ. По своему происхожденію московская школа была модификаціей новгородской, подобной тѣмъ модификаціямъ, которыми были еще въ 15-мъ вѣкѣ различныя «мѣстныя» письма — псковскія, тверскія, сѣверныя. Въ то время, однако, какъ всѣ эти мѣстныя модификаціи могутъ быть установлены пока лишь весьма приблизительно, разграниченіе московскихъ иконъ отъ новгородскихъ не представляетъ никакихъ трудностей. Съ достаточнымъ правомъ можно говорить о существованіи особой московской школы во второй половинѣ 16-го вѣка, не забывая только, что этимъ именемъ называется художественное единство не столь абсолютное, какъ новгородская школа.

Иконникамъ и любителямъ извѣстна значительная группа иконъ, представляющихъ несомнѣнный переходъ отъ Новгорода къ Москвѣ. Иконы этого типа многочисленны въ московскихъ старообрядческихъ церквахъ и православныхъ соборахъ. Именно эти иконы и приводятъ на память митрополита Макарія. «Предивный и пречудный Макарій, митрополитъ московскій и всея Руси, писаше многія святыя иконы и житія святыхъ отецъ»,—говоритъ о немъ лѣтопись [1]. Въ качествѣ архіепископа Макарій управлялъ новгородской епархіей шестнадцать лѣтъ. При немъ была возобновлена стѣнопись въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, и новыми иконами былъ украшенъ тамъ главный иконостасъ. «Этотъ ревностный поклонникъ и кодификаторъ велико-русской національной культуры,—пишетъ В. Н. Щепкинъ,—еще въ Новгородѣ былъ окруженъ дружиной писцовъ, миніатюристовъ, иконни-

[1] Полн. собр. Русск. лѣт., т. VI, стр. 204.



Соборъ Іоанна Предтечи.—Около 1540 г.
(Музей Александра III въ Спб.).

ковъ»[1]. Съ 1540 года онъ перенесъ свою дѣятельность въ Москву. Случай благопріятствовалъ стеченію въ Москву художественныхъ силъ тогдашней Руси. 21 іюня 1547 года Москва была уничтожена страшнымъ пожаромъ; горѣли кремлевскія палаты, митрополичій дворъ, монастыри, соборы. Въ Успенскомъ соборѣ чудомъ уцѣлѣлъ иконостасъ, но въ Благовѣщенскомъ сгорѣлъ «Деисусъ» письма Андрея Рублева. Жизнь самого Макарія подвергалась большой опасности, и онъ едва успѣлъ выйти изъ Успенскаго собора сквозь тайникъ на Москву-рѣку, неся въ рукахъ образъ Богородицы, написанный, по преданію, митрополитомъ Петромъ. Немедленно послѣ этого бѣдствія молодой царь вмѣстѣ съ Макаріемъ и извѣстнымъ Благовѣщенскимъ протоіереемъ, также новгородцемъ, Сильвестромъ стали заботиться объ украшеніи московскихъ храмовъ. За иконами было послано въ Новгородъ, Смоленскъ, Дмитровъ и Звенигородъ. Вслѣдъ затѣмъ были созваны иконописцы изъ Новгорода и Пскова. Нѣтъ сомнѣнія, что въ Москву съѣхались тогда лучшіе мастера со всей Руси.

Связанныя съ памятью о митрополитѣ Макаріи «переходныя» иконы примыкаютъ, несомнѣнно, къ той же группѣ памятниковъ новгородской живописи первой половины 16-го столѣтія, которая уже была разсмотрѣна нами въ предшествующей главѣ. Такіе прекрасные примѣры ихъ, какъ икона Рождества Богородицы въ Никольскомъ Единовѣрческомъ монастырѣ, являются естественнымъ продолженіемъ описанныхъ выше новгородскихъ иконъ въ придѣлахъ Благовѣщенскаго собора, оказавшихся въ Москвѣ, быть можетъ, также не безъ участія и въ этомъ дѣлѣ Макарія. Для «переходныхъ» иконъ характерна особенная цвѣтистость и ароматичность разсказа въ неизбѣжныхъ для нихъ житіяхъ. Невольно эта черта приводитъ на память школу иллюстраторовъ, созданную Макаріемъ. Повидимому, не на счетъ Москвы слѣдуетъ отнести литературный складъ, свойственный «переходнымъ» иконамъ и удержанный воспитавшейся на нихъ московской школой.

Московскія черты встрѣчаются въ превосходной иконѣ Соборъ Іоанна Предтечи въ музеѣ Александра III (*стр. 315*), написанной, вѣроятно, во второй четверти 16-го вѣка. Помимо круглоты лицъ, признанной и Н. П. Лихачевымъ за одно изъ нововведеній московской школы, эта икона обнаруживаетъ чисто московскую графичность — любовь къ узору. Ея цвѣтъ красивъ, но уже нѣсколько глухъ, и болѣе рѣзко выступаютъ въ ней отдѣльныя цвѣтныя пятна. Свойственныя Новгороду живописныя достоинства уступаютъ мѣсто достоинствамъ орнаментальнымъ; чувство общаго тона исчезаетъ, и линія, выражающая нѣкоторый объемъ, смѣняется линіей, составляющей часть узора. Всѣ эти черты, впрочемъ, скорѣе намѣчены здѣсь, чѣмъ доведены до окончательнаго выраженія, и потому описанную

[1] В. Н. Щепкинъ. «Московская иконопись. Москва въ ея прошломъ и настоящемъ», ч. II, 2.

Святая Троица. Московской школы.—Около 1560 г. (Третьяковская галерея).

икону слѣдуетъ считать одной изъ самыхъ раннихъ московскихъ иконъ. Болѣе опредѣленныя московскія особенности имѣетъ датированная 1560 годомъ икона св. Николая Чудотворца, Никиты мученика, архіепископа Іоанна и преп. Александра Свирскаго въ собраніи Н. П. Лихачева. Московскій иконописный стиль эпохи Грознаго сложился, вѣроятно, лишь въ 60-хъ и 70-хъ годахъ 16-го вѣка. Къ этому времени, намъ кажется, вполнѣ справедливо Н. П. Лихачевъ [1] относитъ икону Третьяковской галереи св. Троица съ «бытіемъ». *Стр. 317, 319.* Миніатюры «бытія» написаны, по его мнѣнію, московскимъ мастеромъ, воспользовавшимся одной изъ Макарьевскихъ лицевыхъ рукописей. Въ изображеніи Троицы наше вниманіе привлекаетъ сбитая композиція, нагроможденіе полурусскихъ формъ въ архитектурѣ и низведеніе горнаго ландшафта до степени простого узора. Все это московскія черты, чертой же, преимущественно свойственной времени Ивана Грознаго, является яркій алый цвѣтъ, который «выскакиваетъ» изъ общей низкой тональности желто-коричневыхъ охръ и начинающихъ чернѣть тѣневыхъ мѣстъ.

Этотъ алый цвѣтъ мы встрѣчаемъ, напримѣръ, на царскихъ вратахъ въ верхнемъ придѣлѣ московскаго старообрядческаго храма Успенія, гдѣ слѣдуетъ отмѣтить и болѣе значительную, по сравненію съ новгородскими иконами, сложность, даже какъ бы тревожность линій въ драпировкахъ. Объ иллюстративныхъ увлеченіяхъ эпохи особенно свидѣтельствуетъ Распятіе въ Третьяковской галереѣ *стр. 321* съ игроками въ «морру» у подножія креста, ошибочно принятыми, кстати сказать, Н. П. Лихачевымъ за «трехъ воиновъ, оживленно разсуждающихъ о происшедшихъ великихъ знаменіяхъ» [2]. Отдѣльную иконописную группу московскихъ иконъ образуютъ чрезвычайно многочисленныя изображенія русскихъ святыхъ и подвижниковъ въ молитвенномъ предстояніи. Унаслѣдованныя Москвой также отъ Новгорода, эти «подвижническія» иконы должны были особенно распространиться въ переходную эпоху Ивана Грознаго.

Никоимъ образомъ нельзя назвать эту эпоху счастливымъ временемъ для русской живописи. Живописныя новгородскія традиціи не проникли вовсе въ московскую иконопись, смѣнившись въ лучшемъ случаѣ традиціями литературными, иллюстративными, «Макарьевскими». Мѣрность композиціи, отчасти утраченная и новгородскими иконами 16-го вѣка, исчезла вовсе въ московской иконописи. Особенно разительная перемѣна произошла съ цвѣтомъ. Въ огромномъ большинствѣ случаевъ цвѣтъ какъ бы вовсе пересталъ интересовать московскаго иконописца. Вмѣсто прежнихъ легкихъ, свѣтлыхъ красокъ появились плотные и землистые оттѣнки. Иконы перестали сіять и свѣтиться. Убранство же ихъ съ большей охотой, чѣмъ это бывало въ новгородской иконописи, стало довѣряться теперь золоту.

[1] «Краткое описаніе», стр. 14—15. [2] Тамъ же, стр. 7.

Детали «Бытія», окружающія изображеніе св. Троицы.
Московской школы.—Около 1560 (Третьяковская галерея).

Къ величайшему сожалѣнію, до насъ не дошло почти ничего изъ монументальныхъ художественныхъ цикловъ эпохи Грознаго, которые несомнѣнно были весьма многочисленны. Послѣ пожара 1547 года дѣятельность царя была первымъ долгомъ направлена на возобновленіе Благовѣщенскаго собора и на возведеніе и украшеніе новыхъ царскихъ палатъ на мѣстѣ сгорѣвшихъ. Часть фресокъ на паперти Благовѣщенскаго собора, открытыхъ Фартусовымъ и вновь закрашенныхъ Сафоновымъ, относится, быть можетъ, къ этому времени. Въ томъ же соборѣ, къ стыду русской археологіи, остается до сихъ поръ скрытымъ подъ чернымъ слоемъ испорченной олифы и копоти даже такой историческій памятникъ, какъ четырехсоставная икона, писаная въ 1554 году псковскими иконниками Останей и Якушкой [1], — та самая

[1] Д. А. Ровинскій. «Обозрѣніе иконописанія въ Россіи», стр. 8

икона, изъ за которой возникло извѣстное дѣло дьяка Висковатаго [1]. Отъ росписи палатъ Ивана Грознаго не уцѣлѣло, конечно, ничего, и мы можемъ судить о ней лишь по описаніямъ, къ счастью сохранившимся въ историческихъ документахъ.

Тотъ же дьякъ Висковатый, который усомнился въ каноничности Благовѣщенскихъ иконъ, былъ смущенъ и характеромъ росписи въ царскихъ палатахъ. «Въ палатѣ царской, — говорилъ онъ по поводу фресокъ Средней Золотой палаты, — притчи писаны не по подобію: написанъ образъ Спасовъ да тутъ же близь него написана женка, спустя рукава кабы пляшетъ, а подписано подъ нею: блуженіе, а иное ревность и иныя глумленія» [2]. Въ постановленіяхъ Собора, созваннаго для разсмотрѣнія всѣхъ жалобъ и обвиненій Висковатаго, содержится любопытное описаніе смутившихъ его изображеній. Еще болѣе подробное описаніе всей росписи Золотой палаты оставлено Симономъ Ушаковымъ, реставрировавшимъ ее по приказу царя Алексѣя Михайловича въ 1672 году. Изъ этихъ описаній [3] видно, что роспись Золотой палаты была задумана (вѣроятно протоіереемъ Сильвестромъ) въ видѣ одного сложнаго и обширнаго аллегорическаго цикла. При входѣ въ сѣни были изображены поучительныя картины, имѣвшія отношеніе къ пріуготовленію молодого царя на царство, напримѣръ, «Сынъ премудръ веселитъ отца и матерь», «Зачало премудрости — страхъ Господень», «Сердце царево въ рукѣ Божіей». Въ самыхъ сѣняхъ, въ пазухахъ сводовъ была написана исторія Моисея и царства Израильскаго, ниже на стѣняхъ — въ десяти картинахъ битвы и побѣды Іисуса Навина. Эта часть росписи была, повидимому, вдохновлена славой недавняго Казанскаго похода Ивана IV. Еще сложнѣе и затѣйливѣе была роспись самой Золотой палаты. На потолкѣ, посрединѣ свода находилось изображеніе Спасителя въ сферахъ съ надписями и символами евангелистовъ. Изображеніе это было окружено различными аллегорическими фигурами: Разумъ — «дѣвица стояща, мало преклонна, пишетъ въ свиткѣ», Безуміе — «мужъ нагъ, ризы съ себя повергъ долу», Блуженіе — «жена малонаклонная, обратившаяся вспять», Правда — «дѣвица стояща, въ рукѣ держитъ вѣсы», далѣе Воздухъ, Огонь, Вѣтры, Годъ — въ образѣ «мужа младого, нагого, крылатого, мало ризы черезъ плечо перекинуты», Весна, Лѣто, Осень, Зима и, наконецъ, Смерть. Эти то аллегорическія нагія или полунагія фигуры и ввели въ сомнѣніе дьяка Висковатаго. Въ пазухахъ сводовъ были написаны воинскіе подвиги израильскаго судьи Гедеона, въ полукружіяхъ стѣнъ — «бесѣда» Іоасафа Царевича съ пустынникомъ Варлаамомъ, притчи о заблудшей овцѣ и потерянной драхмѣ. Ниже на стѣнахъ шли картины изъ русской исторіи: крещеніе св. Владиміра, со-

[1] Дѣло Висковатаго и поднятые имъ иконографическіе вопросы достаточно подробно изложены въ извѣстной книгѣ проф. Н. В. Покровскаго «Памятники христіанской иконографіи и искусства». Спб. 1900, стр. 335 и далѣе. [2] И. Е. Забѣлинъ. «Домашній бытъ русскихъ царей», ч. I М. 1895, стр. 149. [3] Тамъ же, стр., 151—170.

Распятіе. Московской школы.—Около 1570 г. (Третьяковская галерея).

крушеніе имъ идоловъ, различныя дѣянія Мономаха, исторія Бориса и Глѣба. На ребрахъ сводовъ и въ окнахъ были изображены русскіе великіе князья.

Приведенное здѣсь вкратцѣ описаніе росписей имѣетъ, конечно, большое значеніе для нашихъ представленій объ искусствѣ эпохи Грознаго. Наше вниманіе останавливаетъ прежде всего программный характеръ изображеній и чисто литературная ихъ содержательность. Живопись состоитъ здѣсь на службѣ у литературы и у государственной власти. Несомнѣнно, что литературныя темы и иллюстративныя задачи не разъ вдохновляли и живопись новгородскаго періода. Но едва ли когда нибудь прежде могла съ такой полнотой отвѣчать живопись витіеватой книжности древняго образованія, гдѣ библейское преданіе и византійская легенда странно сплелись съ воспоминаніями родной исторіи и «придворной» миѳологіей западнаго Возрожденія. Аллегорическія изображенія на потолкѣ Золотой палаты свидѣтельствуютъ о какихъ то нѣмецкихъ и италіано-фламандскихъ гравюрахъ, обращавшихся при московскомъ дворѣ, о наступленіи эры печатныхъ листовъ и печатныхъ книгъ непосредственно вслѣдъ за послѣднимъ расцвѣтомъ рукописи и миніатюры. Съ этихъ поръ вліяніе западной гравюры въ Москвѣ становится постояннымъ, неизмѣнно способствуя укрѣпленію въ живописи литературныхъ и иллюстративныхъ тенденцій. Фресками Грознаго начинается рядъ, ведущій прямо къ фрескамъ ярославскихъ церквей конца 17-го столѣтія.

Столь же характерной чертой для эпохи Грознаго является подчиненность живописи общимъ директивамъ центральной власти. Значеніе дѣла Висковатаго состоитъ въ томъ, что оно раскрываетъ для насъ этотъ поворотъ прежняго свободнаго художественнаго дѣла въ сторону государственности. Доселѣ живопись направлялась усиліями и желаніями частныхъ лицъ — заказчиковъ, жертвователей, иконописцевъ или общинъ, городскихъ и монастырскихъ. Макаріемъ былъ поданъ примѣръ объединенія этихъ усилій. Слѣдуя его примѣру, государственная власть въ эпоху Грознаго стала стремиться къ полному объединенію художественной дѣятельности. Москва заняла по отношенію къ новгородскому искусству ту позицію, которую занималъ по отношенію къ Италіи дворъ Людовика XIV. Здѣсь еще разъ сказался государственный инстинктъ царской Москвы. Дьякъ Висковатый, котораго иные историки [1] изображаютъ «ревнителемъ старины», былъ на самомъ дѣлѣ представителемъ этого государственнаго и церковнаго московскаго инстинкта, вступившаго въ конфликтъ съ безотчетностью новгородскаго искусства.

Возставая противъ иконъ, написанныхъ псковскими иконописцами для Благовѣщенскаго собора, Висковатый возставалъ противъ новгородскаго артистическаго «безпокойства». Соборъ, созванный для разсмотрѣнія его жалобъ, не призналъ ихъ

[1] Напримѣръ, проф. Н. В. Покровскій.

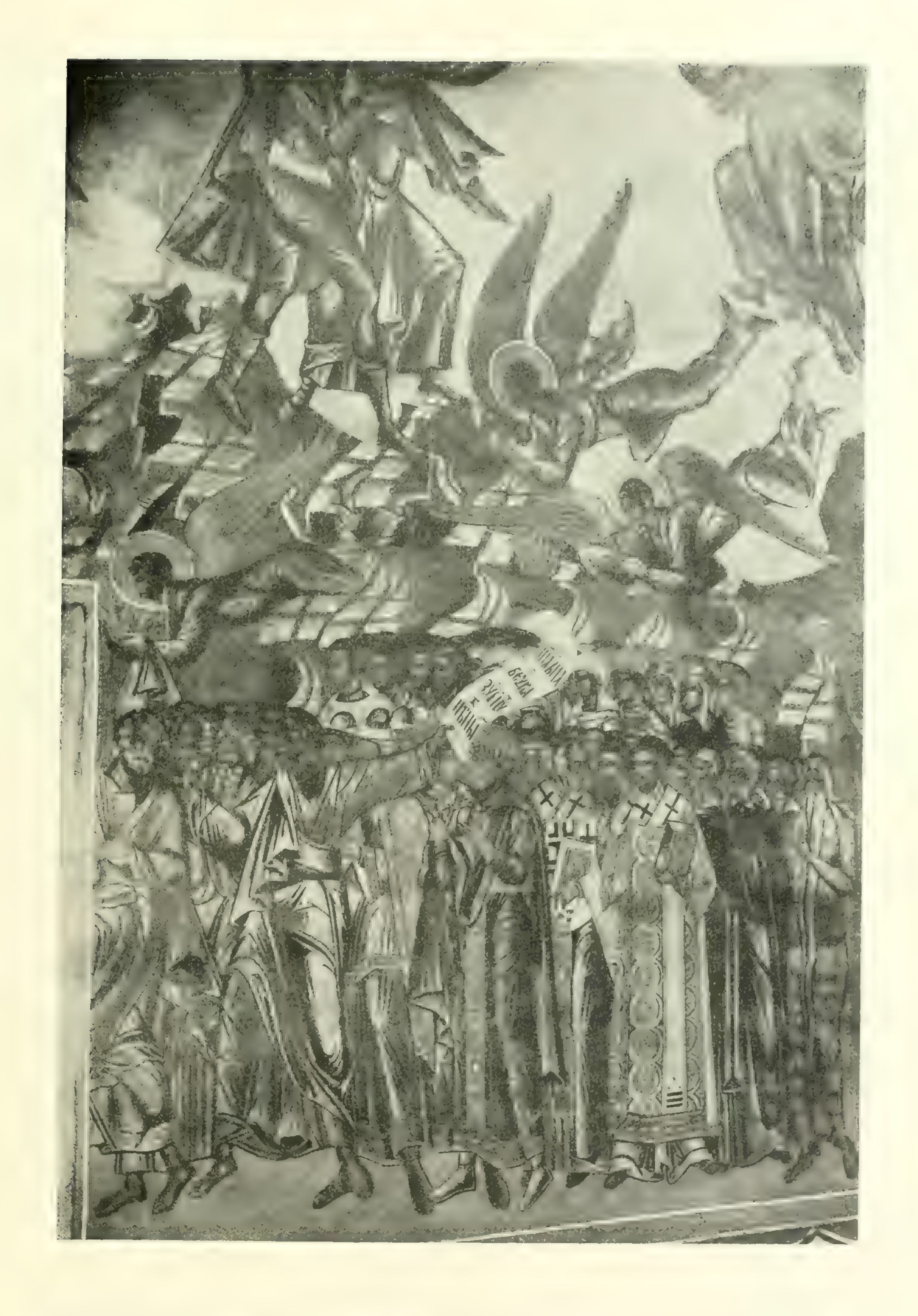
Іоаннъ Предтеча.

Фреска въ соборѣ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.—1563 г.

правильными, но самый фактъ созыва Собора указываетъ, что живопись въ Москвѣ сдѣлалась одной изъ заботъ центральной власти. За нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ она уже была однимъ изъ предметовъ занятій Стоглаваго Собора. Здѣсь была впервые твердо установлена необходимость высшаго надзора за иконописаніемъ и иконописцами, предоставленнаго митрополитамъ, архіепископамъ и епископамъ.

Роспись собора Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.
1563 г.

Иконопись, такимъ образомъ, закрѣплялась прочнѣе въ границахъ церковнаго обихода. Что касается до рекомендованнаго Стоглавомъ возвращенія къ старинѣ, то едва ли оно было пожеланіемъ искреннимъ и осуществимымъ при тѣхъ новыхъ



Фреска въ соборѣ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.

1563 г.

Фреска въ Святыхъ воротахъ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.
1564 г.

требованіяхъ, которыя предъявляла къ живописи государственная и церковная власть. Поднятый Иваномъ Грознымъ вопросъ о допустимости изображеній въ иконахъ лицъ не святыхъ, былъ разрѣшенъ Стоглавомъ такъ, какъ того хотѣлось царю, конечно, съ помощью приличествовавшихъ ссылокъ на старину [1]. Но какъ невелико было, въ сущности, у Москвы уваженіе къ художественной старинѣ, доказываетъ хотя бы то обстоятельство, что черезъ 15 лѣтъ послѣ постановленія Стоглаваго собора писать Троицу «какъ писалъ Андрей Рублевъ», въ 1567 году Никифоръ Грабленый въ Троице-Сергіевой лаврѣ написалъ, подъ видомъ копіи съ Рублевской Троицы, совершенно непохожую на нее и, по общему выраженію, типично московскую икону.

Въ аллегорическихъ росписяхъ Золотой палаты московская государственная тенденція проявилась съ особенной силой. О стилѣ этихъ росписей можно было

[1] Н. В. Покровскій. Очерки Памятниковъ Христіанской иконографіи и искусства». Спб. 1900, стр. 357—360.

Фреска въ Святыхъ воротахъ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.
1564 г.

бы отчасти судить по церковнымъ росписямъ эпохи, если бы онѣ дошли до насъ въ большемъ количествѣ и въ лучшей сохранности. Реставрація фресокъ Свіяжскаго монастыря [1], хотя и произведенная подъ наблюденіемъ археологическихъ властей, отняла у нихъ значеніе древняго памятника. Немногое, въ сущности, даютъ намъ и фрески Спасопреображенскаго монастыря въ Ярославлѣ. *Стр. 323, 324, 325.* Стѣнопись въ соборѣ этого монастыря была исполнена московскими и ярославскими мастерами въ 1563 году, но, къ сожалѣнію, она не избѣжала реставраціи въ 1781 году [2]. Повидимому, эта реставрація пощадила содержаніе и композицію росписи. Она измѣ-

[1] Храмъ Успенія въ Свіяжскомъ Богородицкомъ монастырѣ былъ расписанъ, какъ о томъ свидѣтельствуетъ запись, въ 1558 году. Въ 1899 году фрески были реставрированы все тѣмъ же неизбѣжнымъ Сафоновымъ. Какова была реставрація, видно изъ слѣдующихъ фразъ «Отчета по реставраціи», составленнаго проф. Д. В. Апайловымъ, вполнѣ одобрившимъ дѣятельность Сафопова: «Фоны голубые. Теперь они замѣнены пепельно-сѣрыми». См. статью Д. В. Айналова. Труды Имп. Моск. Арх. Общ., т. 21, в. 1. М. 1906. [2] Главнымъ мастеромъ былъ, судя по надписи, Ларіонъ Леонтьевъ.

Фреска на сюжетъ изъ Апокалипсиса.

Изъ росписей въ Святыхъ воротахъ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря. 1564 г.

нила, разумѣется, контуры и краски. Преодолѣвъ привнесенное реставраціей впечатлѣніе сухости линіи и цвѣта, мы можемъ угадать въ иныхъ фигурахъ и сценахъ красивое распредѣленіе массъ и поверхностей. По сравненію съ многочисленными ярославскими фресками 17-го вѣка, Спасопреображенскія фрески обнаруживаютъ любовь къ относительно большимъ поверхностямъ и преобладаніе декоративныхъ задачъ надъ иллюстративными [1].

Болѣе значительный интересъ представляютъ росписи въ Святыхъ воротахъ того же монастыря, почти вовсе нетронутыя новѣйшими реставраціями. *Стр. 326, 327, 328.* Какъ явствуетъ изъ надписей, любезно сообщенныхъ намъ Б. Н. фонъ Эдингомъ [2], ворота были поставлены въ 1516 году при Василіи III, въ 1564 году при Иванѣ Грозномъ они были «совершены» и расписаны, и затѣмъ еще разъ обновлены въ царствованіе Михаила Ѳеодоровича. Это послѣднее обновленіе едва ли уничтожило

[1] Насколько можно судить по фотографіямъ, приложеннымъ къ статьѣ Д. В. Айналова, снятымъ до Сафоновской реставраціи, фрески Свіяжскаго монастыря также не отличались излишнимъ раздробленіемъ поверхностей. Подобный же характеръ имѣютъ и относящіяся къ 50-мъ годамъ 16-го вѣка фрески Супрасльскаго монастыря. См. Сборникъ археологическихъ статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому. Спб. 1906. [2] Надписи эти слѣдующія. I. Сдѣланы сіи врата въ лѣто 7024 (1516) при благовѣрномъ великомъ князѣ Василіѣ»... II. «...и совершены въ лѣто 7072 (1564) при митрополитѣ Аѳанасіѣ въ первое лѣто его святительства при архимандритѣ Ефремѣ а подписывали мастеры московскіе Ларіонъ Леонтьевъ сынъ да Третьякъ, да Ѳеодоръ Никитины дѣти, ярославцы Аѳанасій да Дементій, Исидоровы дѣти». III. «....влены сіи врата стѣннымъ писаніемъ лѣто 7141 (1633) при великомъ... Филаретѣ Никитичѣ патріархѣ царствующаго града Москвы и всея Руси, писанныя въ лѣто 7072 (1564) при свѣтлѣйшемъ государѣ Іоаннѣ Васильевичѣ всея Руси Самодержцѣ».

Ангелъ трубящій.

Фреска въ Святыхъ воротахъ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.— 1564 г.

здѣсь всѣ черты искусства эпохи Грознаго. Несомнѣнно этой эпохой была дана тема росписей — Апокалипсисъ. Начиная съ 16-го вѣка, Апокалипсисъ становится любимой книгой русскаго образованнаго человѣка, и не безъ основанія можно предполагать, что тому способствовала нравственная атмосфера царствованія Ивана Грознаго [1]. Къ сожалѣнію, описываемыя фрески сохранились очень плохо; о цвѣтѣ ихъ судить нѣтъ возможности. Лишь рисунокъ («графьи») сохранился, напримѣръ, отъ трубящихъ архангеловъ, что придаетъ имъ въ снимкѣ странное сходство съ ри-

[1] Къ этой эпохѣ относится превосходная большая икона Апокалипсисъ въ Костромскомъ соборѣ.

сункомъ этрусскихъ зеркалъ. *Стр 329.* Изящество линій здѣсь въ самомъ дѣлѣ вполнѣ достойно сравненія съ изяществомъ этрусскаго зеркала. Чувство большого стиля, выраженное въ этихъ «графьяхъ», свидѣтельствуетъ о принадлежности ихъ именно къ 16-му, а не къ 17-му вѣку. О 16-мъ вѣкѣ говорятъ и относительно простыя, «крупно намѣченныя» композиціи, сдержанность въ украшеніи, отсутствіе мелочности. Лучшей чертой росписей является ихъ превосходное размѣщеніе и чрезвычайно удачное соотвѣтствіе архитектурнымъ условіямъ, при томъ же до крайности труднымъ. Въ иныхъ случаяхъ русскій мастеръ успѣлъ здѣсь использовать съ удивительно тонкимъ художественнымъ чутьемъ даже самыя трудности архитектурнаго заданія, не останавливаясь передъ такимъ примѣненіемъ trompe l'oeil, которое вызвало бы полное одобреніе его западныхъ современниковъ. Таково, напримѣръ, изображеніе архангела со свиткомъ въ рукѣ на фонѣ храма, заполняющее какъ разъ цѣликомъ треугольную пазуху свода. *Стр. 331.*

Архитектурны, въ большинствѣ случаевъ, фоны ярославскихъ фресокъ 16-го вѣка, и эта архитектура имѣетъ такой опредѣленно національный характеръ, какого она никогда не носила въ новгородской живописи. Повидимому, самой живой чертой дѣятельности московской школы эпохи Грознаго и его преемниковъ была именно эта національзація мотивовъ, украшеній, типовъ и отчасти даже формъ. Одновременно съ тенденціями церковно-государственными, Москва влила въ аристократичное искусство Новгорода народную струю. Два явленія должны были возникнуть благодаря этому въ русской живописи совсѣмъ одновременно—пониженіе общаго уровня мастерства и концентрація мастерства въ отдѣльныхъ изолированныхъ группахъ иконописцевъ — царскихъ, строгановскихъ. Иконопись перестала быть искусствомъ для всѣхъ и раздѣлилась на искусство для многихъ и искусство для немногихъ. Заурядная московская икона перестала быть произведеніемъ искусства, какимъ была заурядная новгородская икона. На ряду съ иконнымъ художествомъ возникло то иконное ремесло, которое существуетъ и до сего времени.

Въ художественной московской иконѣ это вторженіе народности отразилось въ видѣ сгущенія, усиленія и умноженія специфически національныхъ подробностей и чертъ, встрѣчавшихся иногда и въ новгородской иконописи конца 15-го, начала 16-го вѣка. Иконопись окончательно перестаетъ быть искусствомъ чисто идеалистическимъ, отвлеченнымъ, оторваннымъ отъ условій мѣста и времени. Не часто встрѣчаются такія иконы, какъ Срѣтеніе въ собраніи К. Ф. Некрасова въ Ярославлѣ, гдѣ типично-московскіе цвѣта и формы соединяются съ традиціонной еще идеальностью византійскаго архитектурнаго пейзажа. *Стр. 333.* Болѣе обычно для Москвы такое нагроможденіе и даже «пестрота» національныхъ чертъ, какія встрѣчаются, напримѣръ, въ иконѣ Срѣтеніе Владимірской Божіей Матери московскаго

Ангелъ со свиткомъ.

Фреска въ Святыхъ воротахъ Ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря.—1564 г.

староорбрядческаго храма Успенія. Поучительно во всѣхъ отношеніяхъ сравнить одинъ изъ лучшихъ образцовъ московской иконописи послѣдней четверти 16-го вѣка—икону Входъ Господень въ Іерусалимъ въ собраніи И. С. Остроухова *приложено*

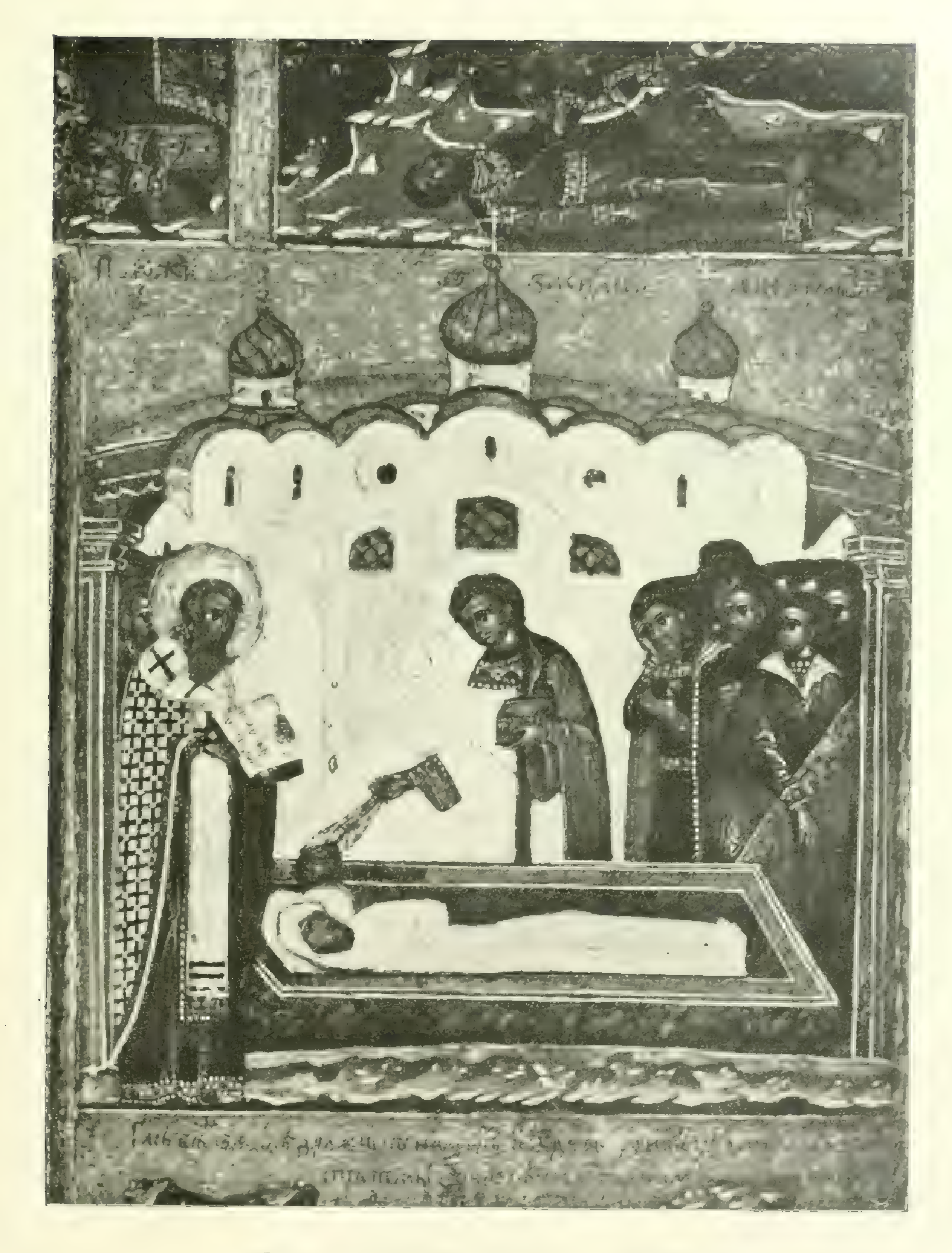
къ стр. 336 съ уже извѣстными намъ иконными изображеніями того же событія, относящимися къ 15-му вѣку и началу 16-го. Отъ новгородскихъ иконъ эта икона прежде всего, конечно, отличается своимъ цвѣтомъ,— тусклыми и густыми охрами, непрозрачной темной оттѣнкой. Вмѣстѣ съ тѣмъ, она не лишена колористическихъ достоинствъ: золото, розово-красный цвѣтъ града, иллюзія сверкающаго драгоцѣннаго шелка въ одеждахъ Спасителя свидѣтельствуютъ о любви къ «царственной» роскоши. Трактовка листвы дерева выказываетъ развитой вкусъ къ узору, смѣнившій прежнее исканіе живописныхъ формъ. Та же условность и орнаментальность преобладаютъ въ пейзажѣ. Горки теряютъ свое прежнее чисто пейзажное значеніе, становятся узоромъ вполнѣ условнымъ. Былая ритмичность композиціи исчезаетъ. Теряется и ея прежній идеальный характеръ. Задачи иллюстраціи выдвигаются обращеніемъ назадъ Спасителя, какъ бы вступившаго въ бесѣду съ сопровождающими Его апостолами. Зданія града Іерусалима обильно снабжены особенностями московской архитектуры, а въ типахъ лицъ и въ одеждахъ гражданъ, вышедшихъ навстрѣчу шествію, преобладаютъ черты опредѣленно національныя и даже бытовыя. Правая группа кажется намъ отличной портретной группой эпохи царя Өеодора Іоанновича.

Другой превосходный примѣръ московской иконы представляетъ житіе благовѣрныхъ князей Бориса и Глѣба въ собраніи С. П. Рябушинскаго. *Стр. 334, 335, 336.* Мы видимъ здѣсь ту же тусклую пестроту цвѣта, тѣ же «непонятыя» горки, но еще больше увлеченія золотомъ, узорностью одеждъ, народностью типовъ и обстановки. Дѣйствіе происходитъ на фонѣ настоящихъ русскихъ храмовъ, настоящихъ шатровъ русскаго стана. Все это искупаетъ многіе чисто художественные недостатки московской иконы, и еще больше заставляетъ забыть про эти недостатки живая прелесть иллюстраціи, разсказа, становящагося сказкой въ военныхъ сценахъ. Въ этихъ битвахъ одѣтыхъ въ золотые доспѣхи и повертывающихъ намъ свой бородатый профиль воиновъ есть сильный ароматъ Востока. При взглядѣ на эту икону и на многія другія московскія иконы, гдѣ такъ же счастливо соединились талантъ иллюстраціи и талантъ украшенія, и гдѣ такъ же основательно забыта новгородская простота, сила и живописность, невольно вспоминаются работы персидскихъ миніатюристовъ. Нѣтъ никакихъ данныхъ предполагать здѣсь какія либо вліянія, нельзя даже быть увѣреннымъ въ простомъ знакомствѣ Москвы съ образцами именно этого восточнаго искусства. Съ другой стороны, несомнѣнно, что послѣ взятія Казани и Астрахани, послѣ покоренія Сибири обиленъ былъ притокъ въ Москву восточныхъ товаровъ, которымъ сопутствовали въ какой то мѣрѣ восточныя искусства. Несомнѣнно еще и общее передвиженіе къ Востоку всей русской культуры во второй половинѣ 16-го вѣка. Центральная фигура конца этой эпохи — это во многомъ совсѣмъ восточная фигура Бориса Годунова.

Срѣтеніе Господне. Московской школы 16-го вѣка.
(Собраніе К. Ф. Некрасова въ Ярославлѣ).

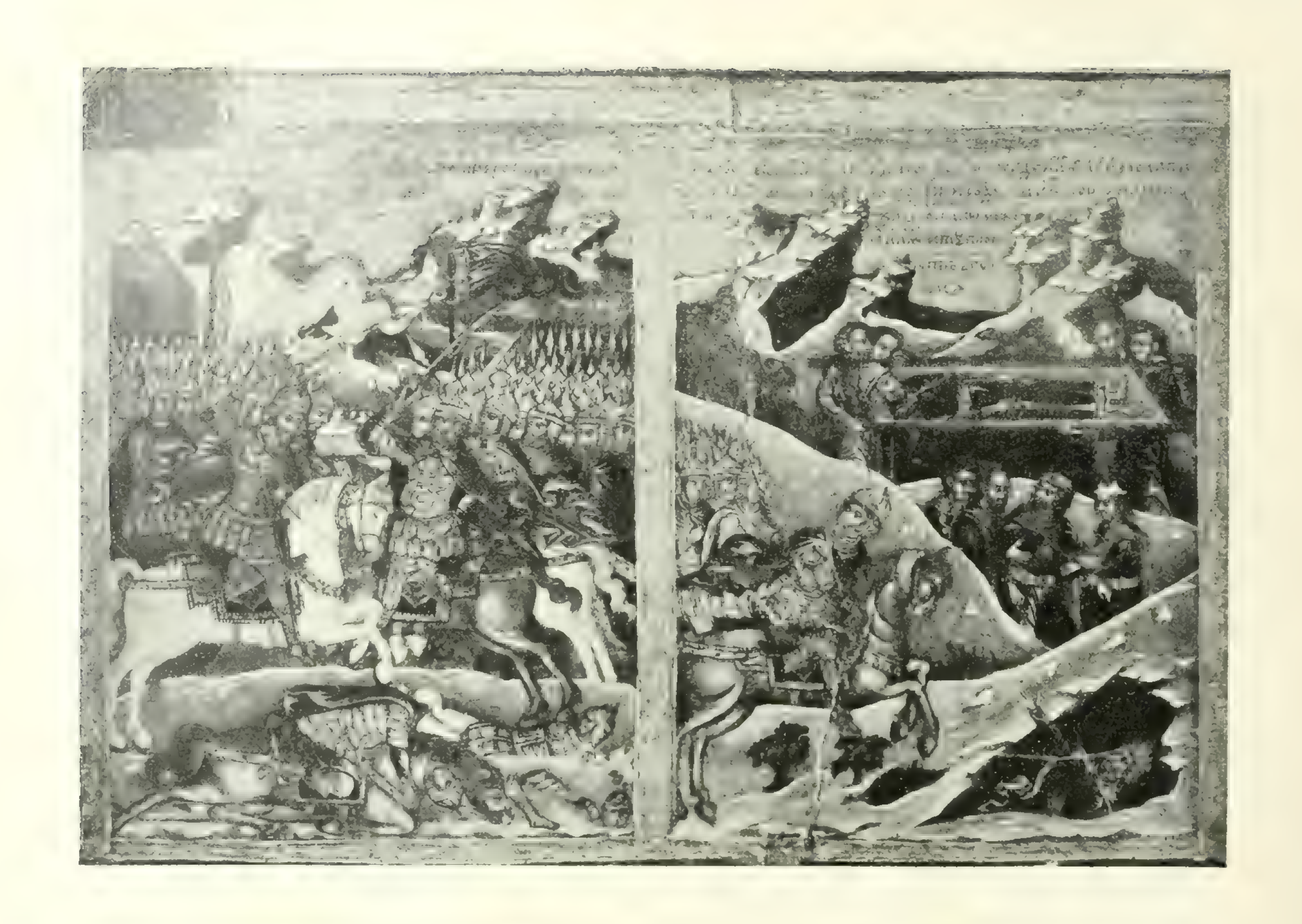
Деталь изъ житія св. Бориса и Глѣба.

Московской школы. — Около 1590 г. (Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).



Деталь изъ житія св. Бориса и Глѣба.

Московской школы. - Около 1590 г. Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ.



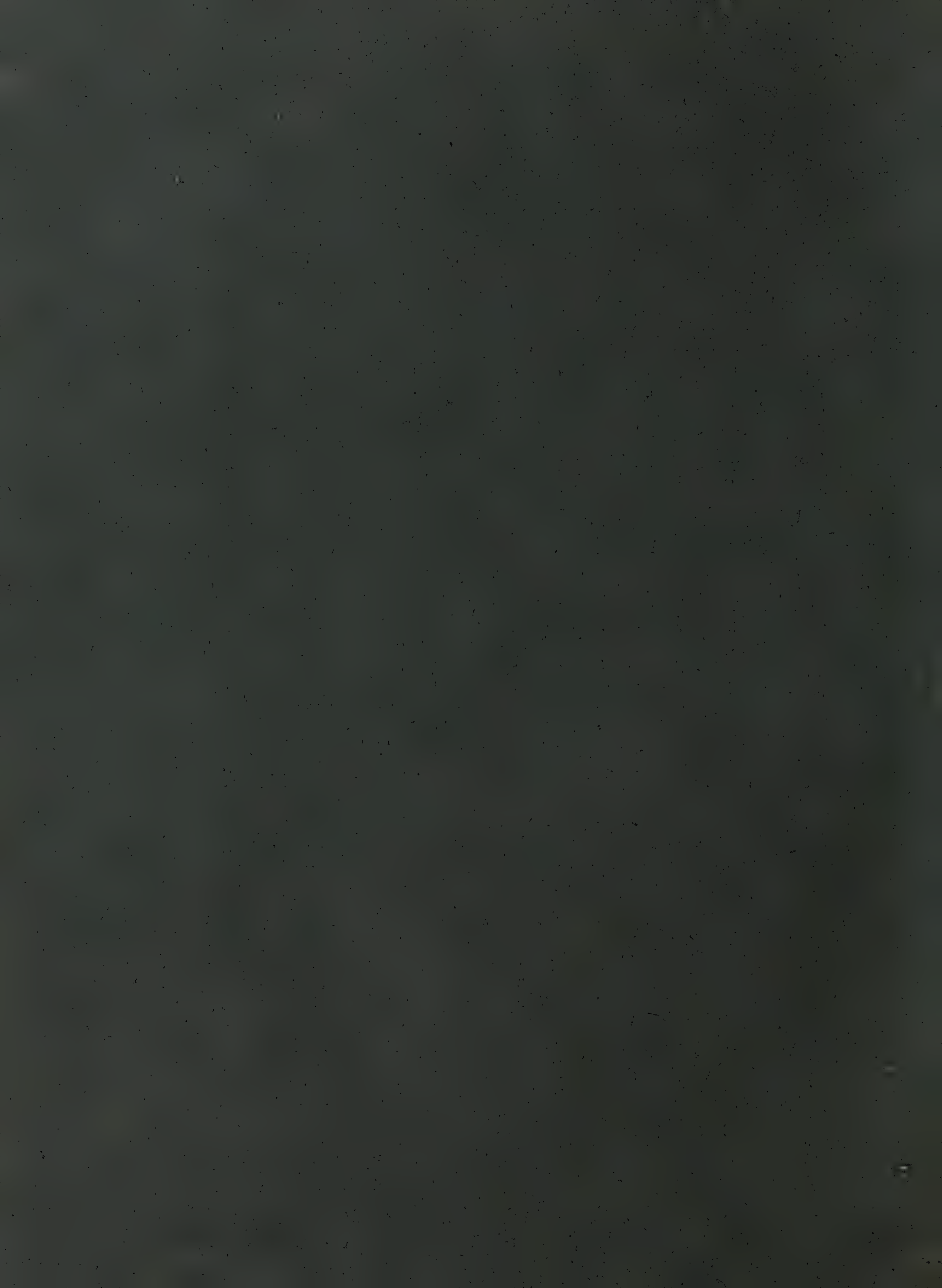
Детали изъ житія св. Бориса и Глѣба.

Московской школы.—Около 1590 г. (Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Время Бориса Годунова было, по всѣмъ вѣроятіямъ, временемъ наиболѣе напряженной дѣятельности московской школы. Въ царствованіе Феодора Іоанновича и правленіе Годунова была расписана фресками Грановитая палата, описаніе которой дошло до насъ благодаря Симону Ушакову, реставрировавшему эти фрески въ концѣ 17-го вѣка такъ же, какъ онъ реставрировалъ фрески Золотой палаты Ивана Грознаго. Изъ описанія Ушакова [1] видно, что замыселъ Годуновскихъ росписей не уступалъ въ сложности и обширности замысламъ Сильвестра. Не менѣе многочисленны были здѣсь эпизоды библейской исторіи, нравоучительныя притчи, аллегорическія фигуры. Исторіи русской отведено было еще больше мѣста, и еще больше подчеркнуто было государственное значеніе изображенныхъ событій. Особенный характеръ придавали росписи помѣщенные на видномъ мѣстѣ портреты царя Феодора и Бориса Годунова. Вотъ какъ описываетъ Симонъ Ушаковъ эти

[1] И. Е. Забѣлинъ. Op. cit. стр. 170—178.

Входъ Господень въ Іерус...



Чудеса иконы Смоленской Божіей Матери.

Фреска Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.—Около 1598 г.

Іоакимъ въ пустынѣ. Фреска Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.—Около 1598 г.

Іоакимъ приноситъ жертву. Фреска Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.—Около 1598 г.

Встрѣча Іоакима и Анны.

Фреска Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.—Около 1598 г.

портреты. «Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ сидитъ на златомъ царскомъ мѣстѣ на престолѣ, на главѣ его вѣнецъ царскій съ крестомъ безъ опушки, весь каменьемъ украшенъ; исподняя риза его порфиры царская златая, поверхъ порфиры положена по плечамъ холодная одежда съ рукавами, застегнута объ одну пуговицу; по той одеждѣ по плечамъ лежитъ діадима съ дробницами; около шеи ожерелье жемчужное съ каменьями; черезъ діадиму по плечамъ лежитъ цѣпь, а на цѣпи на переди крестъ; обѣ руки распростерты прямо, въ правой рукѣ держитъ скипетръ, а въ лѣвой державное яблоко. Съ правую сторону подлѣ мѣста его царскаго стоитъ правитель Борисъ Годуновъ въ шапкѣ мурманкѣ; на немъ одежда верхняя съ рукавами, златая, на опашку, а исподняя златая же, долгая; а подлѣ него стоятъ

Исторія дѣтства Богоматери.

Фреска Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.—Около 1598 г.

бояре въ шапкахъ и въ колпакахъ, верхнія на нихъ одежды на опашку. Надъ ними палата, а за палатою видать соборную церковь. И по другую сторону царскаго мѣста также стоятъ бояре и надъ ними палата».

Можно очень пожалѣть, что до насъ не дошло ничего изъ этихъ «бытейскихъ» фресокъ конца 16-го вѣка, гдѣ московская школа несомнѣнно проявила всѣ свои декоративные, иллюстративные и портретные таланты, всю свою любовь къ «узорочью» и «злату» одеждъ. Къ счастью, уцѣлѣлъ въ нѣкоторой мѣрѣ весьма значительный памятникъ церковной живописи этой эпохи — фрески и иконостасъ въ Смоленскомъ соборѣ московскаго Новодѣвичьяго монастыря. Извѣстно, какую большую роль игралъ Новодѣвичій монастырь въ событіяхъ жизни Годунова и

Рождество Богородицы.

Фреска Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря. Около 1598 г.

его семьи. Въ 1598 году Борисъ Годуновъ вышелъ изъ этого монастыря царемъ. Въ томъ же году, какъ свидѣтельствуютъ историческіе документы и надпись на стѣнѣ, соборная церковь была украшена росписью и новымъ иконостасомъ. Стѣнныя росписи были реставрированы въ 1759 году, но всѣ записи счищены въ 1900 году. Иконы изъ иконостаса, не избѣжавшія, конечно, тоже различныхъ «исправленій», были расчищены въ 1900 году.

Въ теперешнемъ своемъ видѣ московскія росписи *стр. 337, 338, 339, 340, 341, 342* все же болѣе сохранены, чѣмъ фрески въ церкви ярославскаго Спасопреображенскаго монастыря. Если, конечно, на нихъ трудно положиться для сужденія о колоритѣ, то всетаки онѣ удержали мѣстами красивую плавность линій и сохранили повсемѣстно нѣко-

Апостолъ Павелъ. *Архангелъ Гавріилъ.*

Иконы изъ «Чина» въ иконостасѣ Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря. Около 1598 г.

Ѳомино увѣреніе. Икона изъ серіи «праздниковъ».

Иконостасъ Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря. Около 1598 г.

торое изящество пропорцій. Росписямъ Новодѣвичьяго монастыря никакъ нельзя отказать въ монументальности общаго впечатлѣнія, и при взглядѣ на нихъ мы убѣждаемся еще разъ, что русская живопись утратила пониманіе монументальныхъ задачъ не ранѣе 17-го вѣка.

Въ иконостасѣ собора четыре яруса цѣликомъ (праздничный, апостольскій, пророческій и праотческій) относятся къ 1598 году. *Стр. 343, 344, 345, 346.* Исполненныя по личному желанію царя, эти иконы, несомнѣнно, представляютъ какія то высшія достиженія въ искусствѣ московской школы. И если судить по нимъ, то уровень этого искусства не кажется высокимъ. Все это хорошая работа довольно посредственнаго мастера—артиста уже лишь въ ничтожной степени, и уже въ значительной степени

Срѣтеніе Господне.

Икона изъ серіи «праздниковъ» въ иконостасѣ Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.
Около 1598 г.

Благовѣщеніе. Икона изъ серіи праздниковъ.

Иконостасъ Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря. Около 1598 г.

ремесленника. Что касается стиля, то иконостасъ Новодѣвичьяго монастыря отвѣчаетъ всѣмъ понятіямъ о стилѣ московской иконописи, высказаннымъ на протяженіи этой главы. Типичнѣйшими примѣрами московскихъ иконъ и по цвѣту, и по формамъ, и по всѣмъ подробностямъ композицій являются входящіе въ составъ его праздники. *Стр. 344, 345, 346.* Вмѣстѣ съ тѣмъ иконостасъ Новодѣвичьяго монастыря служитъ чрезвычайно важнымъ свидѣтельствомъ. Исполненный около 1600 года и притомъ лучшими московскими царскими мастерами, онъ ни одной чертой не напоминаетъ иконъ Строгановской школы, процвѣтавшей какъ разъ около 1600 года. Какъ и икона «Достойно есть» въ собраніи Д. И. Силина, датированная 1602 годомъ *стр. 319*, этотъ иконостасъ свидѣтельствуетъ объ одновременномъ существованіи со Строгановской школой московской школы, такой, какой она сложилась при Иванѣ Грозномъ и какой перешла въ 17-й вѣкъ.

X.

СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА.

Понятіе о «Строгановскихъ письмахъ» было издавна одной изъ самыхъ прочныхъ традицій русскихъ иконниковъ и любителей. Въ литературу его ввели первыми И. Снегиревъ и И. Сахаровъ въ 40-хъ годахъ минувшаго вѣка. Со всей полнотой традиціонныя представленія о «Строгановскихъ письмахъ» были собраны и изложены Ровинскимъ. Въ своемъ «Обозрѣніи иконописанія въ Россіи» онъ писалъ [1]: «Изслѣдователи производятъ Строгановскія письма отъ Устюжскихъ. Къ несчастью, до насъ не дошло ни одной Устюжской иконы старѣе 16-го вѣка, а въ этомъ вѣкѣ въ исторіи сѣверо-восточной Россіи уже являются главными дѣйствователями именитые люди купцы Строгановы, а вмѣстѣ съ ними и Строгановская школа. Сперва Іоанникій, потомъ сыновья его Яковъ, Григорій и Семенъ и внуки: Максимъ Яковлевичъ и Никита Григорьевичъ Строгановы получаютъ отъ московскаго государя разныя права на свободную торговлю въ этихъ краяхъ. Съ 1558 года заводятъ селенія въ Перми. Въ 1574 году получаютъ въ собственность Большую Соль и участвуютъ въ покореніи Сибири. Независимо отъ этихъ предпріятій, Строгановы завели иконописную школу, изъ которой въ продолженіе одного вѣка вышло огромное количество иконъ, замѣчательныхъ по необыкновенной отдѣлкѣ, и составляющихъ въ наше время главную цѣнность въ иконномъ собраніи каждаго любителя».

Наименованіе этихъ «замѣчательныхъ по необыкновенной отдѣлкѣ» иконъ Строгановскими, какъ разъясняетъ далѣе Ровинскій, основывается, главнымъ образомъ, на томъ, что на обратной сторонѣ ихъ, иногда рядомъ съ именемъ мастера, встрѣчаются имена заказчиковъ, принадлежавшихъ исключительно къ семьѣ Строгановыхъ. Легко понять, что самъ по себѣ этотъ признакъ показался недостаточно опредѣленнымъ позднѣйшимъ изслѣдователямъ. Послѣ Ровинскаго въ русской историко-художественной литературѣ установилось отрицательное отношеніе къ принятой и поддержанной имъ традиціи. Еще Г. Д. Филимоновъ писалъ въ своей книгѣ о Симонѣ Ушаковѣ [2]: «Нѣсколько десятковъ иконъ, намѣченныхъ на оборотѣ, что

[1] Стр. 25. Изданіе 1903 г. [2] Г. Д. Филимоновъ. «Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской живописи». Москва. 1873.

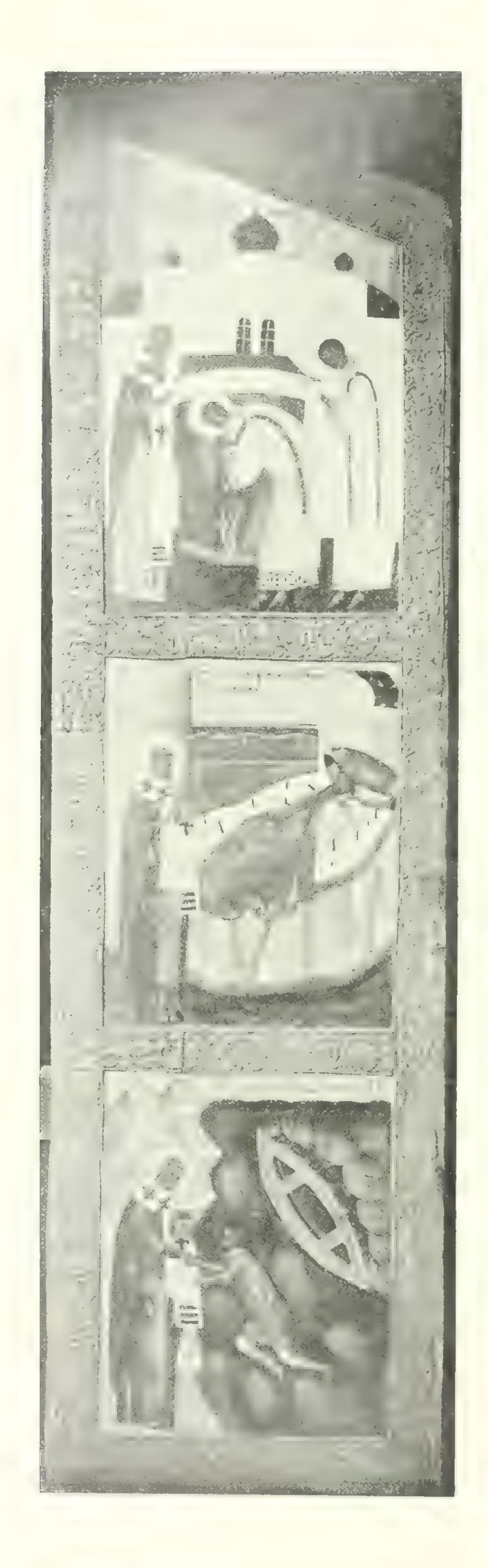
онѢ писаны для Строгановыхъ, нѢсколько иконъ съ надписью, что онѢ писаны людьми Строгановыхъ, послужили поводомъ къ изобрѢтенію цѢлой школы Строгановской иконописи. Но развѢ можно дѢлать еще отсюда иные выводы, кромѢ тѢхъ, что Строгановы были благочестивы, что они были люди зажиточные». Къ мнѢнію Г. Д. Филимонова присоединились впослѢдствіи Н. В. Покровскій [1], В. И. Успенскій [2], В. Н. Щепкинъ [3]. Сторонникомъ этого мнѢнія явился и Н. П. Лихачевъ [4], резюмировавшій весь вопросъ слѢдующимъ образомъ. «На наилучшихъ иконахъ послѢдней четверти 16-го столѢтія и первой половины 17-го обычно встрѢчаются надписи о томъ, что образъ написанъ для кого-нибудь изъ рода Строгановыхъ. Привозили такія иконы съ сѢвера, главнымъ образомъ, изъ Великаго Устюга и Сольвычегодска. Постепенно составилась двойная фикція—«Строгановскія письма», происшедшія изъ Устюжскихъ. А на самомъ дѢлѢ богачамъ Строгановымъ писали иконы лучшіе государевы московскіе мастера. Строгановы, какъ исключительные богачи, имѢли возможность украсить исключительными иконами храмы въ мѢстахъ своего пребыванія».

Если бы старая традиція иконниковъ и любителей основывалась только на однѢхъ записяхъ о принадлежности иконъ Строгановымъ, можно было бы цѢликомъ и безъ возраженій принять изложенное здѢсь мнѢніе Н. П. Лихачева. Но Ровинскій и иконники, чьимъ опытомъ онъ воспользовался, называли «Строгановскими» не однѢ только тѢ иконы, гдѢ стояло имя Строгановыхъ. Они выдѢляли группу Строгановскихъ иконъ не только потому, что это были «наилучшія» иконы данной эпохи. Для нихъ эта группа опредѢлялась стилистическими особенностями, и потому они считали себя въ правѢ говорить объ особенной иконописной школѢ. Имя Строгановыхъ, часто встрѢчавшееся на иконахъ этой школы, дало ей названіе. Обращаясь къ изслѢдованію тѢхъ стилистическихъ признаковъ, которые по традиціи составляютъ характеристику Строгановской школы, мы должны замѢтить прежде всего, что среди иконъ, относящихся ко второй половинѢ 16-го столѢтія, встрѢчаются иконы, отличающіяся вполнѢ опредѢленно отъ обычной московской иконописи. Иконы собранія С. П. Рябушинскаго въ МосквѢ: преп. Антоній Римлянинъ *стр. 351*, створка со сценами изъ житія св. Николая *стр. 350*, царскія врата съ евангелистами и ихъ символами *стр. 352, 353*, отходятъ отъ общаго характера новгородской живописи и въ то же время мало приближаются къ МосквѢ. Отъ новгородскихъ иконъ первой половины 16-го вѢка ихъ отдѢляетъ сильно развитая и какъ бы вполнѢ сознательно проведенная графичность. Она указываетъ на дату, пере-

[1] Н. В. Покровскій. «Памятники Христіанской иконографіи и искусства». Изданіе 2-е, стр. 388. [2] В. И. Успенскій. «Очерки по исторіи иконописанія». Спб. 1899, стр. 32—33. [3] В. Н. Щепкинъ. «Московская иконопись. Москва въ ея прошломъ и настоящемъ». ч. II, 2, стр. 241. [4] Н. П. Лихачевъ. «Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова». М. 1905, стр. 12—13.

«Достойно есть».

Московской школы.—1602 г. (Собраніе Д. И. Силина въ Москвѣ).



Створка съ житіемъ святителя Николы.
Вторая половина 16-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

шедшую за середину столѣтія. Отъ московской иконописи эти иконы отличаются интенсивностью цвѣта. Онѣ мало живописны и нѣсколько сухи по пріемамъ письма, но вмѣстѣ съ тѣмъ такъ сильно и красиво расцвѣчены, какъ это не встрѣчается въ московской иконописи. Въ московскихъ школахъ можно найти точно такое же пониманіе узора, но никогда не найдешь такихъ красокъ. Эти краски идутъ прямо изъ Новгорода и оттуда же идетъ изящество пропорцій и позъ. Новгородская традиція удержана здѣсь въ большей чистотѣ, чѣмъ она могла бы удержаться въ московской иконописи второй половины 16-го столѣтія.

Тѣми же чертами отличаются, вообще говоря, иконы, относимыя до сихъ поръ иконниками къ «Устюжскимъ письмамъ», какъ, напримѣръ, икона «Не рыдай Мене Мати» въ музеѣ Александра III. *Стр. 355.* Оставлять за всей этой группой иконъ наименованіе «Устюжской» нѣтъ основанія. Но упоминаніе объ Устюгѣ имѣетъ все же несомнѣнный историческій смыслъ. Устюгъ былъ одной изъ новгородскихъ колоній на сѣверной Двинѣ. Заселеніе Двинской земли въ 15-мъ и въ 16-мъ вѣкѣ совершалось при дѣятельномъ участіи новгородцевъ. Бѣдствія Новгорода давали новые толчки для движенія новгородскаго населенія на сѣверо-востокъ. Въ этой старой новгородской землѣ могли удерживаться нѣкоторыя традиціи новгородскаго искусства въ то время, когда московская иконопись проникла даже въ самый Новгородъ. Съ другой стороны, не подлежитъ

Преподобный Антоній Римлянинъ. Около 1550 г.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Евангелистъ Іоаннъ съ символомъ. Деталь царскихъ вратъ. Вторая половина 16-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Евангелистъ Маркъ съ символомъ. Деталь царскихъ вратъ. Вторая половина 16-го вѣка.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

сомнѣнію связь между такими иконами, какъ упомянутая икона музея Александра III или икона св. Дмитрія Солунскаго въ собраніи Г. К. Рахманова въ Москвѣ *стр. 356*, и иконами, традиціонно называемыми старыми или «первыми» Строгановскими. Въ иконѣ св. Дмитрія Солунскаго, напримѣръ, превосходно соединяются любовь къ узору и тщательный подборъ цвѣтовъ. Графичность пріема проведена съ рѣдкой послѣдовательностью въ изображеніи коней и всадниковъ. Но нѣкоторыя краски свѣтятся здѣсь совсѣмъ по новгородски, и отъ новгородскихъ формъ прямо идутъ формы пейзажа. Этотъ пейзажъ и эти краски, и эту графичность можно найти въ подписныхъ иконахъ «первыхъ» Строгановскихъ мастеровъ.

Происхожденіе Строгановской школы можетъ сдѣлаться нѣсколько болѣе яснымъ для насъ, если мы установимъ главныя даты ея дѣятельности. Для этого здѣсь придется привести нѣкоторыя историческія данныя о родѣ Строгановыхъ [1]. Чрезвычайно важно установить, что отецъ созидателя Строгановскаго могущества, Аники Строганова, Ѳедоръ Лукичъ Строгановъ, былъ почетнымъ и богатымъ гражданиномъ Великаго Новгорода, переселившимся около 1470 года въ «Соль-Вычегодскую». Здѣсь, въ Сольвычегодскѣ, въ 1498 году и родился Аника Ѳедоровичъ, основатель и устроитель Пермскихъ городовъ, соляныхъ промысловъ, монастырей. Онъ умеръ въ глубокой старости (1570), и лишь немногимъ пережили его старшіе сыновья Яковъ и Григорій. Болѣе самостоятельная дѣятельность выпала на долю младшаго его сына, Семена Аникіевича, участвовавшаго вмѣстѣ съ своими племянниками, Максимомъ Яковлевичемъ и Никитой Григорьевичемъ, въ покореніи Сибири. Максимъ Яковлевичъ и Никита Григорьевичъ Строгановы были самыми видными и знаменитыми представителями своего рода. Это они получили въ 1610 г. отъ царя Василія Шуйскаго званіе именитыхъ людей Строгановыхъ. Къ нимъ не разъ обращался царь въ тяжелые годы съ просьбой ссудить его «не малыми деньгами (тысячъ десять рублей)». Въ то же время Максимъ и Никита Строгановы обстроили свою столицу Сольвычегодскъ и промышленные городки Перми и Усолья. Оба были большими любителями иконописи, оба сами знали это искусство и занимались имъ. Большинство Строгановскихъ подписныхъ иконъ было написано для нихъ и ихъ людьми. Если Строгановы дѣйствительно создали особую школу, то это были именно Максимъ Яковлевичъ и Никита Григорьевичъ.

Никита Григорьевичъ умеръ въ 1619 году, Максимъ Яковлевичъ въ 1623. Родились они, повидимому, около 1550 года. «Старшими» Строгановыми они становятся, какъ о томъ свидѣтельствуютъ царскія грамоты, около 1580 года. Какъ разъ въ 80-хъ годахъ 16-го вѣка началось украшеніе ими Сольвычегодска. Можно считать поэтому условно 1580 годъ начальной датой въ дѣятельности Строганов-

[1] Ѳ. А. Волеговъ и А. А. Дмитріевъ. «Родословная Строгановыхъ». «Пермскій Край», т. III, стр. 179.

«Не рыдай Мене Мати». Икона второй половины 16-го вѣка.
(Музей Александра III въ Спб.).

Св. Дмитрій Солунскій. **Икона второй половины 16-го вѣка.**
(Собраніе Г. К. Рахманова въ Москвѣ).

Великомученикъ Никита. «Письмо Олешкино»,—мастера Строгановской школы конца 16-го вѣка.
(Собраніе Г. К. Рахманова въ Москвѣ).

скихъ иконописцевъ. Но, разумѣется, и предки Максима Яковлевича и Никиты Григорьевича не обходились безъ иконъ. Родословная Строгановыхъ помогаетъ понять, каковы были тѣ иконы. Строгановы были выходцами изъ Новгорода. Сольвычегодская лѣтопись называетъ девять богатыхъ фамилій, переселившихся одновременно со Строгановыми въ Сольвычегодскъ [1]. Тогда же другія новгородскія семьи переселились въ Устюгъ. Новгородская икона, несомнѣнно, сопутствовала этимъ многочисленнымъ новгородскимъ переселенцамъ. Новгородское искусство продолжало свое существованіе въ 16-мъ вѣкѣ на берегахъ Двины и Вычегды. Почти свободное отъ вліяній далекой Москвы, мѣстное искусство создало здѣсь въ эпоху Ивана Грознаго тотъ варіантъ поздней новгородской живописи, который иконники и любители называютъ Устюжскими письмами. Живопись старѣйшихъ Строгановскихъ мастеровъ была естественнымъ продолженіемъ и развитіемъ этого новгородскаго—по художественному отечеству и сѣвернаго—по отечеству географическому искусства.

Ничего, конечно, нѣтъ удивительнаго и невозможнаго въ томъ, что Максимъ и Никита Строгановы, люди богатые и любившіе всяческое убранство, любившіе, наконецъ, самое искусство иконописи, завели собственную иконописную мастерскую. Тщательность письма вполнѣ естественно сдѣлалась одной изъ первыхъ задачъ этой мастерской, работавшей на столь разборчивыхъ заказчиковъ. Но не одна тщательность исполненія отличала работы Строгановскихъ мастеровъ. Когда говорятъ о Строгановскихъ иконахъ, то обычно представляютъ иконы чрезвычайно тонкаго миніатюрнаго письма, обильно украшенныя золотомъ. Но иконописцы и любители знаютъ, насколько невѣрно такое представленіе, когда рѣчь идетъ о «старыхъ» или «первыхъ» Строгановскихъ письмахъ. Ровинскій вполнѣ справедливо указываетъ, что «иконы старыхъ Строгановскихъ писемъ 16-го вѣка очень мало отличаются отъ новгородскихъ писемъ», имѣя въ виду, конечно, позднія новгородскія письма. Отъ Новгорода Строгановскіе мастера конца 16-го вѣка унаслѣдовали удлиненныя пропорціи фигуръ, нѣсколько преувеличенную грацію позъ и поворотовъ, главное же любовь къ интенсивной и красивой расцвѣткѣ. Краски нѣкоторыхъ позднихъ новгородскихъ иконъ 16-го вѣка, напримѣръ, большой иконы св. Николы съ житіемъ въ музеѣ Александра III, предсказываютъ краски старыхъ Строгановскихъ иконъ. О новгородскомъ происхожденіи свидѣтельствуетъ также цвѣтная пробѣлка одеждъ, употреблявшаяся ранними Строгановскими иконописцами въ то время, когда она уже успѣла вовсе исчезнуть въ Москвѣ. Что же касается пониманія Строгановскими иконописцами рисунка только какъ узора, то эта черта,

[1] «Въ числѣ переселившихся при Великомъ Князѣ Иванѣ Васильевичѣ изъ Ново-города въ Соль-Вычегодскъ были, кромѣ Строгановыхъ, Дубровины, Свиньины, Водолѣевы, Бояркины, Галкины, Чевыкаловы, Бѣляевы, Пресколоевы, Губины и многіе другіе». Ѳ. А. Волеговъ и А. А. Дмитріевъ. Op. cit.

Истома Савинъ. Мастеръ Строгановской школы конца 16-го вѣка.
Знаменіе Божіей Матери съ изображеніями святыхъ.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

родняшая ихъ съ московскими мастерами, была чертой всей эпохи. Чисто живописныя задачи повсемѣстно исчезли въ русскомъ искусствѣ второй половины 16-го вѣка.

Не противорѣчитъ новгородскому происхожденію Строгановской школы и обнаруживпаяся въ ней наклонность къ миніатюрѣ, вначалѣ, впрочемъ, проявлявшаяся весьма сдержанно. Новгородская миніатюрная иконопись пока мало извѣстна, но она существовала, и достигала изумительнаго совершенства, что доказываетъ хотя бы замѣчательная икона Покрова въ собраніи Г. М. Прянишникова въ Городцѣ. Весьма возможно, что Строгановы были не только покровителями иконописцевъ, но и собирателями иконописи, и на сохраненныхъ ими образцахъ новгородскаго «мелкаго письма» могли учиться Строгановскіе иконописцы. По духу искусство этихъ иконописцевъ отличается, конечно, отъ новгородскаго искусства 1350—1550 годовъ. Картинность впечатлѣнія была утрачена всей русской иконописью въ 16-мъ столѣтіи. Строгановскія иконы говорятъ о какомъ то болѣе настойчивомъ, хотя и менѣе вдохновенномъ молитвенномъ сознаніи. Это сознаніе выражается въ особенной «драгоцѣнности» ихъ исполненія. Это не столько изображенія, сколько драгоцѣннѣйшіе предметы религіознаго обихода. Въ то время какъ для новгородскаго иконописца тема иконы была темой его живописнаго видѣнія, для Строгановскаго мастера она была только темой украшенія, гдѣ благочестіе его измѣрялось добытой долгимъ и самоотверженнымъ трудомъ, изощренностью глаза и искусностью руки. Среди Строгановскихъ мастеровъ не было такихъ врожденныхъ инстинктивныхъ артистовъ, какъ Рублевъ и Діонисій. Творчества въ нихъ было не больше, чѣмъ въ ихъ московскихъ собратіяхъ, и надо сказать даже, что они не умѣли такъ увлекательно «разсказывать», какъ московскіе мастера. Они были всецѣло поглощены формальной стороной, но исполнители они были превосходные, несравненные. Лики Строгановскихъ иконъ не отличаются одухотворенностью, и этимъ иконамъ рѣдко присущъ даже тотъ историческій, бытовой интересъ, который привлекаетъ насъ къ нѣкоторымъ московскимъ иконамъ. Всѣ усилія Строгановскихъ мастеровъ были направлены на украшеніе, на созданіе драгоцѣнно выведеннаго и расцвѣченнаго узора формъ, имѣющихъ значеніе только какъ часть узора. Стиль этого узора, стиль своей школы былъ главной ихъ задачей. Индивидуальныя отличія Строгановскихъ мастеровъ не слишкомъ интересны поэтому. По странной ироніи судьбы, именно эти мастера подписывали весьма часто иконы своимъ именемъ. Мы знаемъ имена многихъ Строгановскихъ мастеровъ, знаемъ ихъ работы. Но эти имена и работы мало говорятъ намъ о разнообразіи художественныхъ индивидуальностей,—гораздо менѣе, чѣмъ линіи и краски иныхъ безыменныхъ новгородскихъ иконъ 15-го вѣка.

Семенка Бороздинъ. Мастеръ Строгановской школы. — 1601 г. Іоаннъ Богословъ.
(Собраніе В. П. Гурьянова въ Москвѣ).

Емельянъ Москвитинъ.

Створы (деталь).—Около 1600 г. (Рогожское кладбище въ Москвѣ).

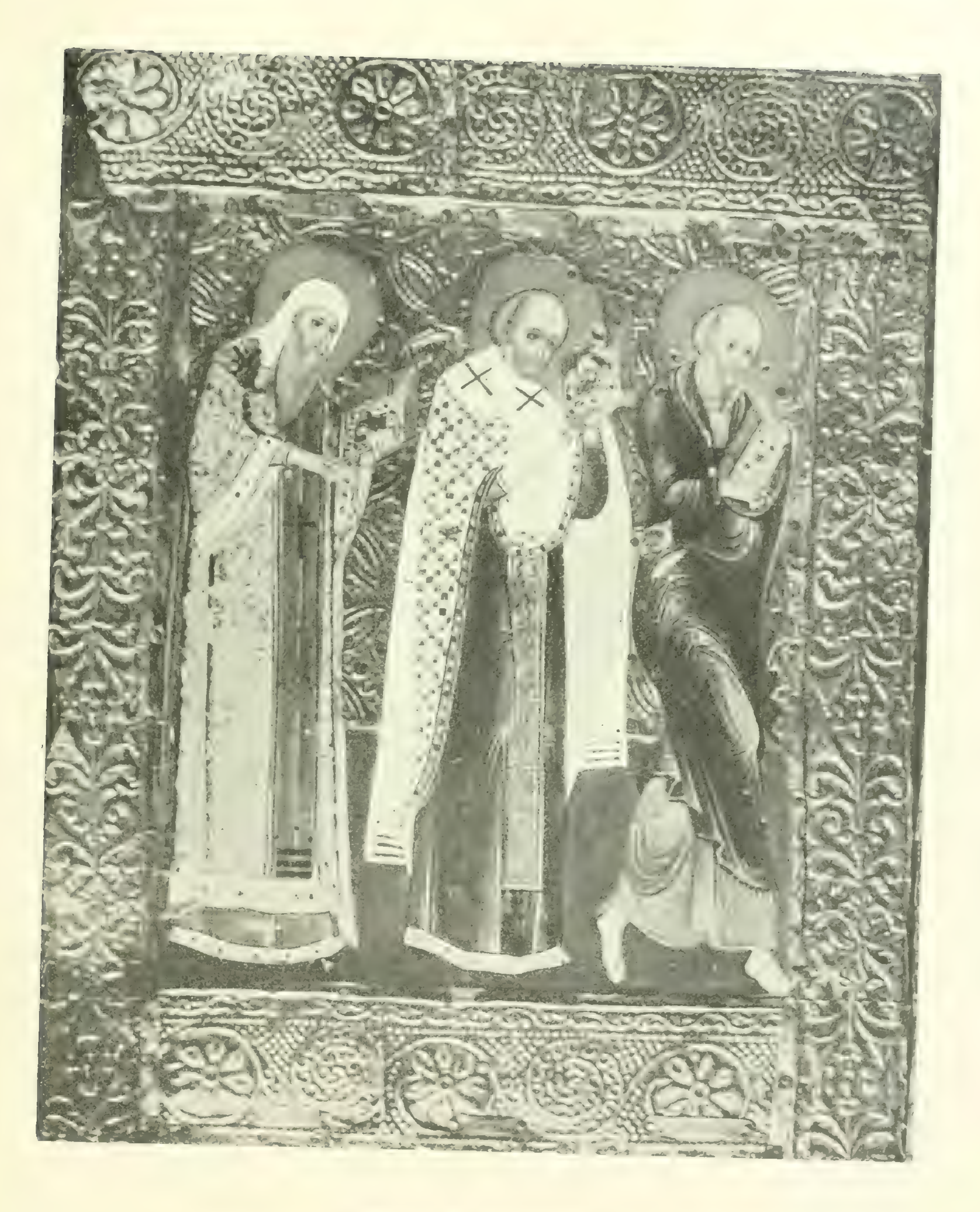
Емельянъ Москвитинъ.

Створы (деталь).—Около 1600 г. (Рогожское кладбище въ Москвѣ).

Благодаря подписямъ на иконахъ, а иногда и датамъ, исторія Строгановской школы могла бы быть написана съ большей точностью, чѣмъ исторія всякаго другого періода древне-русской живописи. Нельзя не выразить здѣсь сожалѣнія, что пока недоступны для изученія такія богатѣйшія хранилища подписныхъ и датированныхъ иконъ, какъ палаты Преображенскаго кладбища и собраніе Е. Е. Егорова въ Москвѣ. Лѣтописная исторія Строгановской школы начинается, во всякомъ случаѣ, до 1600 года [1]. Къ 1600 году относятся весьма важныя надписи на стѣнахъ Сольвычегодскаго собора [2]. Изъ этихъ надписей явствуетъ, что соборъ былъ заложенъ въ 1560 году, освященъ и оконченъ въ 1584 году. Въ 1600 году, повелѣніемъ Никиты Григорьевича Строганова, храмъ былъ украшенъ «настѣннымъ письмомъ», при чемъ расписывали его «московскіе иконники Ѳедоръ Савинъ да Стефанъ Арефьевъ съ товарищами». Наименованіе Ѳедора Савина и Стефана Арефьева «московскими иконниками» даетъ какъ будто поддержку мнѣнію, отрицающему существованіе Строгановскихъ иконописцевъ и выдвигающему повсюду вмѣсто нихъ иконописцевъ московскихъ, царскихъ. Но, можетъ быть и не слѣдуетъ видѣть въ упоминаніи о Москвѣ нѣчто большее, чѣмъ намѣренную ссылку мастера на принадлежность къ столичному искусству. Особое существованіе Строгановской школы вовсе не исключаетъ возможности для Строгановскихъ мастеровъ работать и подолгу живать въ Москвѣ, и даже быть москвичами по происхожденію. Къ сожалѣнію, роспись Благовѣщенскаго Сольвычегодскаго собора не дошла до насъ въ первоначальномъ видѣ. Ровинскій зналъ иконы Стефана Арефьева (одну, писаную въ 1596 году для Никиты Строганова) и считалъ ихъ переходными отъ «первыхъ» ко «вторымъ» Строгановскимъ письмамъ. «Почти такого же письма, по его мнѣнію,—св. великомученикъ Никита съ дѣяніемъ въ 16 отдѣлахъ съ подписью на задней сторонѣ «Писмо олешкино». Эта икона принадлежитъ въ настоящее время С. К. Рахманову *стр. 357*, и по удлиненнымъ пропорціямъ фигуръ, по яркой расцвѣткѣ, по необычайной тщательности письма должна быть признана типично-Строгановской.

Въ Сольвычегодскомъ соборѣ есть мѣстный образъ Божіей Матери Донской, съ надписью на кіотѣ: «сей образъ писанъ Истомою Савинымъ иконописцемъ государевымъ по обѣщанію Семена Аникіевича Строганова». На другомъ образѣ, похищенномъ въ 1842 году, также была надпись, что онъ исполненъ въ 1602 году «рукой государева иконописца Истомы Савина» [3]. Усматривать изъ этого, что никакой школы Строгановскихъ иконописцевъ не было, а что писали для нихъ царскіе мастера, по нашему мнѣнію, еще нельзя. Могло быть и, по всей вѣроятности, было обратное: Строгановскіе иконописцы работали не только на Строгановыхъ, но въ

[1] Ровинскій приводитъ Строгановскія иконы, помѣченныя 1596 и 1598 годомъ. [2] П. Саввантовъ. «Строгановскіе вклады въ Сольвычегодскій Благовѣщенскій соборъ». Спб. 1886, стр. 6. [3] Тамъ же.



Емельянъ Москвитинъ.

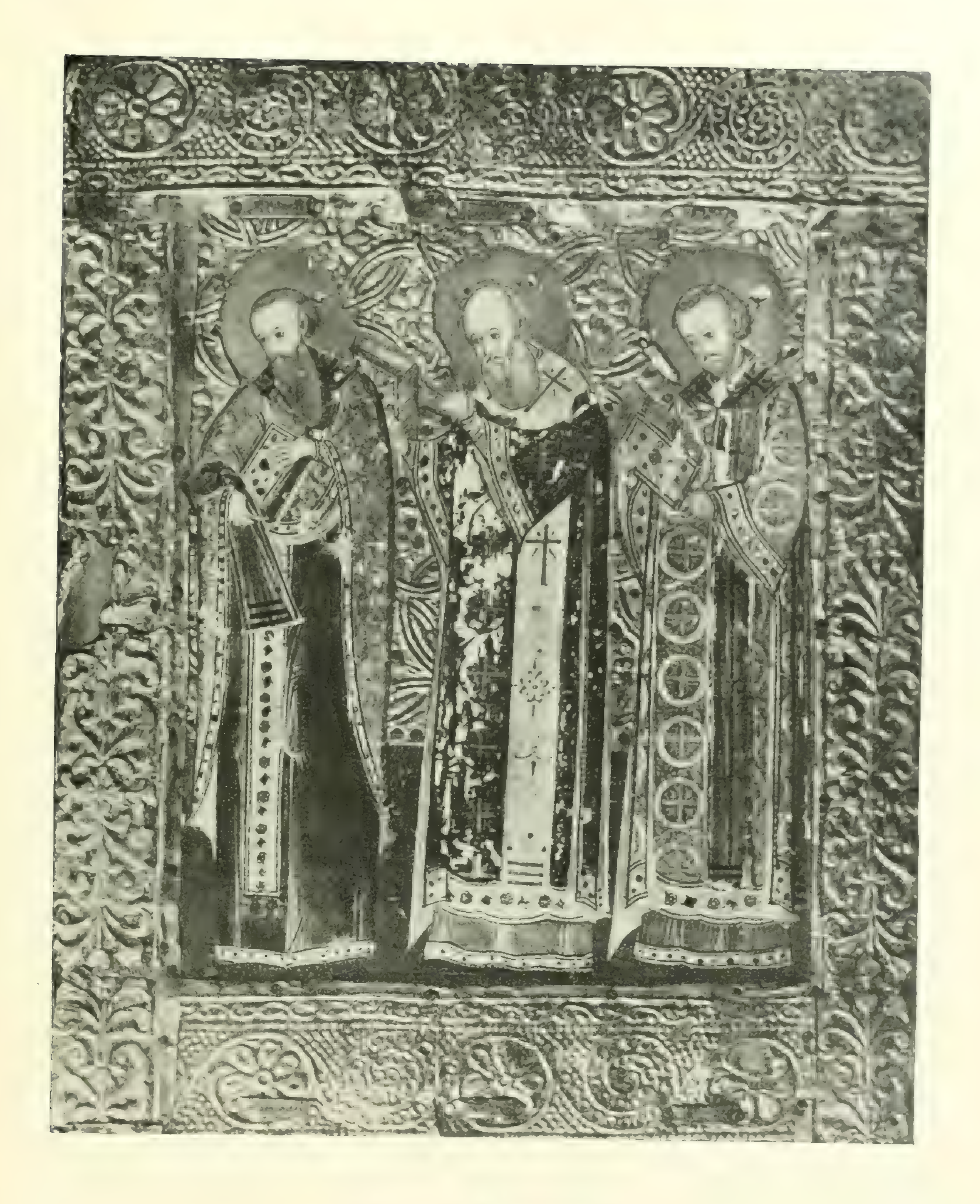
Створы (деталь).—Около 1600 г. (Рогожское кладбище въ Москвѣ).

ныхъ (первоначально рѣдкихъ) случаяхъ и на Московскій дворъ, и гордились пріобрѣтеннымъ такимъ образомъ званіемъ придворныхъ иконописцевъ. Званіе государева иконописца не указывало на постоянное пребываніе при дворѣ. Изъ документовъ 17-го вѣка мы знаемъ, что носившіе это званіе иконописцы созывались въ случаѣ надобности изъ разныхъ мѣстъ. Оно означало не столько придворнаго служилаго человѣка, сколько придворнаго поставщика. Во всякомъ случаѣ, мы видимъ, что около 1600 года близкіе къ государеву двору московскіе иконники писали для Бориса Годунова совершенно иначе, чѣмъ писалъ для Строгановыхъ Истома Савинъ. Ровинскій зналъ, кромѣ того, что Истома Савинъ именовался въ нѣкоторыхъ случаяхъ человѣкомъ Максима Яковлевича Строганова. Въ книгѣ Ровинскаго упоминается нѣсколько иконъ, подписанныхъ Истомою Савинымъ. Изъ нихъ одна, Воскрешеніе Лазаря въ собраніи гр. Строганова въ Петербургѣ, другая—Знаменіе съ предстоящими святыми, соименными членамъ семьи Никиты Григорьевича, принадлежитъ С. П. Рябушинскому. *Стр. 359.* Эта, очень цвѣтная икона, если судить по значительной жизненности въ ней новгородской традиціи, едва ли написана позже 1600 года.

1601 годомъ помѣчена икона другого Строгановскаго иконописца, Семенки Бороздина *стр. 361*, не отличавшагося, повидимому, особой талантливостью. Рядомъ съ Семенкой Бороздинымъ Ровинскій называетъ еще Ивана Соболева или Соболя и нѣкоего Михайлу или Михайлова. Иконы этихъ мастеровъ есть въ собраніи гр. Строганова. Прекраснымъ примѣромъ мастерства такихъ раннихъ Строгановскихъ мастеровъ могутъ служить створы на Рогожскомъ кладбищѣ, подписанные «писмо Емельяново». *Стр. 362, 363, 365, 367.* Емельяна зналъ Ровинскій и упоминалъ объ его иконѣ «Три отрока въ пещи» въ собраніи гр. Строгановыхъ. У Постникова была икона, подписанная «писмо Емельяна Москвитина» [1]. Емельяновы створы изобличаютъ изысканное чувство цвѣта и линіи. Желтый, зеленый и розовый цвѣта приведены здѣсь въ удивительную, нѣсколько холодноватую гармонію. Рисунокъ Емельяна восходитъ вполнѣ опредѣленно къ новгородской традиціи. Манерное изящество позъ и вся эта «острая», нѣсколько мелочная раскраска говорятъ о какомъ то концѣ, о какомъ то тупикѣ, въ который уперлось искусство, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и о какомъ то долгомъ предшествовавшемъ пути. На московской почвѣ не могло создаться ничего подобнаго. Въ Емельяновыхъ створкахъ слышится какъ бы послѣдній отголосокъ того увлеченія красотой, которое сказалось съ такой силой въ Ѳерапонтовскихъ фрескахъ.

Черты, отличающія «письмо Емельяново»—это, въ сущности, самыя художественно-цѣнныя черты Строгановской школы. Повидимому, онѣ были болѣе свойственны иконамъ, написаннымъ еще до наступленія 17-го вѣка. Подобная же тонкость цвѣта и болѣе спокойная грація фигуръ отличаютъ превосходную, неизвѣстно кѣмъ

[1] «Каталогъ Христіанскихъ древностей собранія Постникова».



Емельянъ Москвитинъ.

Створы (деталь).—Около 1600 г. (Рогожское кладбище въ Москвѣ).

Срѣтеніе Господне. Строгановской школы.—Около 1600 г.
(Собраніе Г. К. Рахманова въ Москвѣ).

Никифоръ Савинъ. «Двурядница».— Около 1600 г.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

написанную, икону Срѣтеніе Господне въ собраніи Г. К. Рахманова въ Москвѣ. *Стр. 368.* Рядъ миніатюръ введенъ въ эту композицію весьма удачно, и мастеръ выказалъ здѣсь высокое совершенство миніатюрнаго письма, еще не жертвуя этой способности тѣмъ остальнымъ, какъ то дѣлали другіе и, вѣроятно, болѣе поздніе Строгановскіе мастера. Къ описаннымъ иконамъ Истомы Савина, Емельяна Москвитина и неизвѣстнаго автора Срѣтенія довольно близки по стилю нѣкоторыя иконы, подписанныя на задней сторонѣ «письмо Никифорово». Такова, напримѣръ, особенно типичная по цвѣту, всѣми особенностями указывающая на 16-й еще вѣкъ, «двурядница» въ собраніи С. П. Рябушинскаго. *Стр. 369.* Иконъ съ подписью «письмо Никифорово» извѣстно относительно много,—Ровинскій упоминалъ болѣе пятнадцати такихъ иконъ. Нельзя сказать, чтобы онѣ были всѣ строго одного стиля. Именемъ Никифора подписаны и такія цвѣтныя, вовсе безъ золота иконы, какъ упомянутая «двурядница», и такія бѣлоликія, сплошь залитыя блѣднымъ золотомъ иконы, какъ икона въ музеѣ Александра III. Остается предположить, что у Никифора въ разное время было двѣ манеры, болѣе ранняя—«цвѣтная» и болѣе поздняя—«золотая».

Ровинскій называетъ Никифора иконникомъ, «отличавшимся въ мелочномъ многоличномъ письмѣ». И. К. Рахманову принадлежитъ складень съ средней иконой Владимірской Божіей Матери и со створками чрезвычайно тонкаго мелочнаго письма. *Стр. 371.* На обратной сторонѣ его значится: «письмо... Никифора Савина сына Истомина» [1]. Надпись эта содержитъ весьма интересное указаніе. Савины были вообще семьей иконниковъ, находившейся въ тѣсныхъ отношеніяхъ со Строгановыми. Ѳедоръ Савинъ расписывалъ Сольвычегодскій соборъ, Истома Савинъ писалъ именныя иконы для семьи Никиты Григорьевича. Сынъ Истомы, Назарій Истоминъ или, вѣрнѣе, Назарій Савинъ, былъ также однимъ изъ извѣстнѣйшихъ Строгановскихъ иконописцевъ. Естественно поэтому довѣриться приведенной выше надписи и считать Никифора сыномъ Истомы—Никифоромъ Савинымъ. Судя по такимъ его иконамъ, какъ упомянутая «двурядница», какъ «Ученіе св. отецъ» въ Третьяковской галереѣ, или какъ погребеніе св. Іоанна Богослова въ храмѣ Рогожскаго кладбища *стр. 372*, Никифоръ былъ ближе къ старшему поколѣнію Строгановскихъ мастеровъ. Возможно, что онъ былъ старшимъ сыномъ Истомы, а Назарій, писавшій и въ 20-хъ годахъ 17-го вѣка [2], былъ младшимъ сыномъ. Примѣры золотыхъ писемъ Никифора еще болѣе многочисленны. Имъ написаны двѣ, изумительныхъ по богатству и тонкости золотого письма, иконы (третья писана Прокопіемъ Чиринымъ) изъ Деисуса, принадлежащаго С. П. Рябушинскому. *Стр. 373, 375, 376.* Превращеніе иконы въ драгоцѣнность, равную византійской эмали по какой то насыщенности красотой, достигнуто здѣсь въ полной мѣрѣ. Такія произведенія

[1] Каталогъ выставки древне-русскаго искусства въ Москвѣ 1913 г. № 91. [2] Объ этомъ см. слѣд. главу.

Никифоръ Савинъ.

Владимірская Божія Матерь со створами. — Около 1610 г.
(Собраніе И. К. Рахманова въ Москвѣ).

Никифоръ Савинъ. Погребеніе Іоанна Богослова.—Около 1600 г.
(Рогожское кладбище въ Москвѣ).

Никифоръ Савинъ. Деисусъ. Средняя икона.—Около 1610 г.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Строгановской иконописи уже отходятъ отъ понятія живописи. Они не нарисованы и не написаны, а сдѣланы еще какъ то иначе. Мѣсто ихъ не въ живописномъ убранствѣ храма или жилища, но въ тѣсныхъ предѣлахъ сокровищницы. Исходя изъ подобнаго чувства, Строгановскіе иконописцы писали свою изумительную «мелочь», превосходными примѣрами которой такъ обильны «палаты» Преображенскаго кладбища, Никольскій Единовѣрческій монастырь, собраніе Е. Е. Егорова. Эти тончайшія миніатюры нуждаются въ своемъ особомъ изслѣдователѣ, глазъ котораго долженъ смотрѣть иначе, чѣмъ глазъ историка древне-русской живописи. Въ нарочитой «драгоцѣнности» письма есть всегда что то противорѣчащее существу живописи. Матеріальная, почти осязаемая цѣнность заслоняетъ здѣсь духовную. Большое искусство творитъ изъ ничего. Тѣмъ пріятнѣе встрѣтить такую Строгановскую икону, какъ икона Іоанна Предтечи въ пустынѣ, написанная, вѣроятно, Никифоромъ или его братомъ Назаріемъ, въ собраніи И. С. Остроухова. *Стр. 377.* Не одно только совершенство сотканной изъ тончайшихъ золотыхъ нитей власяницы, не одна только великолѣпная плотность письма лика заставляютъ насъ восхищаться этой иконой. Нѣжный перламутровый пейзажъ съ рѣкой Іорданомъ, изъ которой пьютъ воду звѣри пустыни, золотая «пинета» на вершинѣ горы, архангелъ, ведущій маленькаго Іоанна съ граціей, вполнѣ достойной тѣхъ архангеловъ, которые ведутъ маленькихъ Товіевъ въ незабвенномъ италіанскомъ сюжетѣ,—вотъ то, на основаніи чего, болѣе чѣмъ на основаніи какихъ угодно подвиговъ виртуознаго письма, можно повѣрить, что въ Строгановской школѣ были истинные художники.

Никифоръ принадлежалъ несомнѣнно къ числу лучшихъ Строгановскихъ мастеровъ. Отъ него естественно перейти къ самому извѣстному Строгановскому иконописцу, знаменитому Прокопію Чирину. Прокопій и Никифоръ сотрудничали при исполненіи упомянутаго Деисуса, принадлежащаго С. П. Рябушинскому. Другой случай такого сотрудничества былъ извѣстенъ Ровинскому. Онъ говоритъ объ иконѣ Владимірской Божіей Матери съ дѣяніемъ, написанной въ 1605 году для Никиты Григорьевича Строганова, гдѣ середина была письма Прокопія, а дѣяніе письма Никифора. Документальныя данныя [1] указываютъ, что Прокопій Чиринъ умеръ въ 1621 году. Вѣроятно, дѣятельность Прокопія и Никифора занимала какъ разъ тотъ промежутокъ времени, 1580—1620, который и слѣдуетъ считать эпохой дѣятельности Строгановской школы. Затруднительно было бы, впрочемъ, назвать иконы Прокопія, имѣющія такой же относительно ранній характеръ, какъ нѣкоторыя иконы Никифора. Скорѣе всего сюда можно отнести прекрасный складень, составляющій собственность М. С. Оливъ. Болѣе типичны для Чирина иконы, которыя можно опредѣлить первымъ десятилѣтіемъ 16-го вѣка, напримѣръ, икона св. Іоанна Воина,

[1] Г. Д. Филимоновъ. Op. cit.

Никифоръ Савинъ. Деисусъ. Правая икона.—Около 1610 г.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Прокопій Чиринъ. Деисусъ. Лѣвая икона. Около 1610 г.
(Собраніе С. П. Рябушинскаго въ Москвѣ).

Никифоръ или Назарій Савины. Іоаннъ Предтеча въ пустынѣ.—Около 1610 г.
(Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

писаная для Максима Яковлевича Строганова въ собраніи Н. П. Лихачева. *Стр. 379.* Въ этой иконѣ Прокопій Чиринъ является настоящимъ мастеромъ сложной линіи. Отъ новгородской традиціи здѣсь удержалось лишь изящество преувеличенно удлиненныхъ пропорцій. По чувству же цвѣта Прокопій не слишкомъ выгодно отличается отъ другихъ Строгановскихъ мастеровъ. Нѣсколько глухія краски сближаютъ его съ Москвой. Въ другихъ, повидимому еще болѣе позднихъ иконахъ Прокопія Чирина, какъ напримѣръ, Печерская Божія Матерь со святыми, соименными членамъ семьи Никиты Григорьевича, на Рогожскомъ кладбищѣ *стр. 380* или Никита мученикъ въ собраніи И. С. Остроухова, еще болѣе все подчинено задачамъ узора и еще болѣе неживописный металлическій оттѣнокъ пріобрѣтаютъ краски. Такія иконы отмѣчаютъ моментъ, когда сліяніе Строгановской и Московской иконописи сдѣлалось уже вполнѣ возможнымъ [1].

Прокопій Чиринъ, какъ мы увидимъ далѣе, закончилъ свою жизнь при дворѣ перваго царя изъ новой династіи. Строгановская школа вошла долей въ искусство новой эпохи—эпохи Михаила Өеодоровича. Въ исторіи древне-русской живописи она была лишь эпизодомъ. Всѣ условія сулили ей краткое существованіе—искусственное поддержаніе традицій, которыя пережили свой вѣкъ, замкнутость того круга, вкусы котораго она удовлетворяла. Строгановская школа была явленіемъ экзотическимъ по одной уже напряженности мастерства, которое она считала своей главной заслугой. Она, какъ всякое экзотическое искусство, работала прямо на любителя, чуть ли даже не на собирателя. И оттого ее до сихъ поръ сопровождаетъ традиціонная слава среди любителей и собирателей. Въ то же время она не осталась безъ вліянія на судьбу всей русской иконописи. Слава Строгановскихъ иконъ плѣнила и иконниковъ. Сквозь весь 17-й и даже 18-й вѣкъ проходятъ подражанія Строгановскимъ письмамъ. Ровинскій не понялъ значенія этой вульгаризаціи Строгановской иконописи и потому повторилъ вслѣдъ за иконниками преданіе о «третьихъ Строгановскихъ» письмахъ, доходящихъ почти до середины 18-го столѣтія. Вульгаризованная Строгановская икона преувеличила сложность композиціи, узорность горокъ и «травъ», замѣнила рисунокъ въ архитектурѣ чертежомъ, умножила золото, усилила металлическій цвѣтъ. Понятіе о Строгановскихъ письмахъ, выводимыхъ нами изъ новгородскаго искусства, необходимо ограничить во времени. Естественнымъ предѣломъ Строгановской школы является эпоха Михаила Өеодоровича, растворившая послѣднія новгородскія традиціи въ московской живописи и превратившая мастеровъ Строгановскихъ въ мастеровъ царя Михаила и патріарха Филарета.

[1] Иконы Чирина имѣются еще въ собраніяхъ Е. Е. Егорова и В. И. Гурьянова въ Москвѣ, въ моленныхъ Преображенскаго кладбища, въ музеѣ при Петербургской духовной академіи. Ровинскій зналъ около десяти подписныхъ иконъ Чирина.

Прокопій Чиринъ. Св. Іоаннъ Воинъ. — Около 1610 г. (Собраніе Н. П. Лихачева въ Спб.).

Прокопій Чиринъ. Печерская Божія Матерь съ Григоріемъ Богословомъ, великомученикомъ Никитой, мученицами Маврой и Евраксіей.—Около 1620 г. (Рогожское кладбище въ Москвѣ).

XI.

ЭПОХА МИХАИЛА ѲЕОДОРОВИЧА.

Царствованіе Михаила Ѳеодоровича было заключительной эпохой въ исторіи русской художественной иконописи. Въ слѣдующее царствованіе уже недолго держались тѣ традиціи, которыя вели русское искусство конца 16-го и начала 17-го вѣка. Ихъ хранила въ извѣстной мѣрѣ еще цѣлое столѣтіе лишь народная икона, да еще провинціальная декоративная живопись, разстилавшая свои яркіе «лубочные листы» по стѣнамъ храмовъ Романова-Борисоглѣбска, Ярославля, Ростова и Вологды. При московскомъ царскомъ дворѣ эти традиціи очень скоро послѣ 1650 года были поколеблены и опрокинуты обильно хлынувшими вліяніями Запада. По искусству эпохи Михаила Ѳеодоровича было бы еще трудно предугадать скорое пришествіе такихъ «изографовъ», какъ Безминъ, Салтановъ, Познанскій. Это искусство отличается какъ бы консервативнымъ характеромъ, и въ томъ заслуга создавшей его эпохи. Впрочемъ, вѣрнѣе говоря, эта эпоха не создала своего искусства, но она по мѣрѣ силъ умѣла хранить и цѣнить то, что было передано ей эпохами предшествовавшими.

Строгановская школа встрѣтила самый гостепріимный пріемъ при новомъ московскомъ дворѣ. Послѣ бѣдствій Смутнаго времени Москва нуждалась въ украшеніи. Вмѣстѣ съ тѣмъ эти бѣдствія не пощадили далекой Строгановской вотчины. Въ 1613 году былъ разграбленъ и сожженъ поляками Сольвычегодскъ [1]. Въ началѣ 20-хъ годовъ 17-го столѣтія сошли со сцены оба «героя» Строгановыхъ — Никита Григорьевичъ и Максимъ Яковлевичъ. Послѣ ихъ смерти скоро миновала и «героическая», промышленная фаза Строгановскаго благосостоянія, смѣнившись фазой денежной. Никита Григорьевичъ не оставилъ послѣ себя сыновей. Сынъ Максима — Иванъ не отличался талантами отца и скоро впалъ въ большія денежныя затрудненія [2]. Роль старшихъ Строгановыхъ перешла къ сыновьямъ Семена Аникіевича, Петру и Андрею, которые подолгу живали въ Москвѣ. Но еще и при жизни Ни-

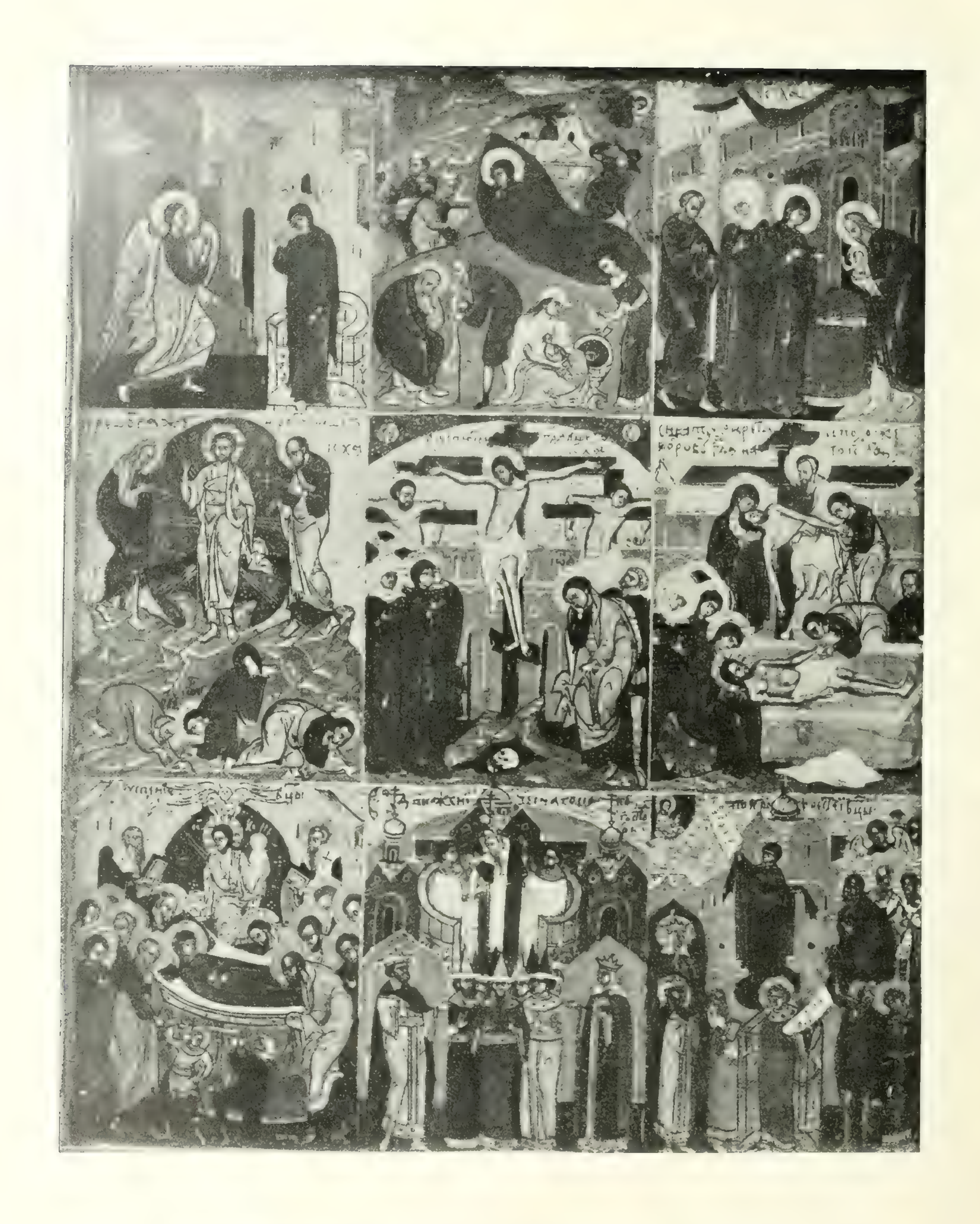
[1] И. Савваитовъ. «Строгановскіе вклады въ Сольвычегодскій Благовѣщенскій соборъ». Спб. 1886. Приложеніе.
[2] Ѳ. А. Волеговъ и А. А. Дмитріевъ. «Родословная Строгановыхъ». «Пермскій Край», т. III; также А. А. Дмитріевъ. «Пермская Старина», вып. V.

«*Иванъ, ученикъ Прокопьевъ*». Корсунская Божія Матерь.
Около 1620 г. (Собраніе М. О. и Г. О. Чириковыхъ въ Москвѣ).

киты и Максима Строгановыхъ иконописцы ихъ были призваны къ московскому двору. Ровинскій называетъ Назарія Истомина-Савина «любимымъ иконникомъ Никиты Григорьевича». Съ другой стороны, мы знаемъ, что Назарій былъ однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ мастеровъ на службѣ при московскомъ дворѣ въ первые годы царствованія Михаила Θеодоровича. У Ровинскаго приведены иконы Назарія, писаныя для Строгановыхъ въ 1615 и въ 1616 году. Но въ 1621 году тотъ же мастеръ вмѣстѣ съ Прокопіемъ Чиринымъ и Иваномъ Паисѣинымъ расписывалъ Постельную комнату и Столовую избу царя Михаила Θеодоровича [1], а нѣсколько

[1] И. Е. Забѣлинъ. «Домашній бытъ русскихъ царей въ 16-мъ и 17-мъ вѣкѣ».

Школы Прокопія Чирина. Боголюбская Божія Матерь.—Около 1620 г.
(Выставка древне-русскаго искусства въ Москвѣ, въ 1913 г.).



Василій Чиринъ. Створы складня «О Тебѣ радуется». — Около 1610 г.
(Третьяковская галерея).

Василій Чиринъ. Створы складня — «О Тебѣ радуется». Около 1610 г. (Третьяковская галерея).

лѣтъ спустя, по приказу патріарха Филарета, написалъ мѣстныя иконы, Деисусъ, праздники и пророки для кремлевской церкви Ризположенія [1]. Изъ документовъ той эпохи [2] извѣстно, что Прокопій Чиринъ и Назарій Савинъ получали отъ государя «денежный и хлѣбный окладъ» около 1620 года, при чемъ вскорѣ послѣ того Чиринъ, вѣроятно, умеръ и выбылъ изъ списковъ. Другіе документы [3] свидѣтельствуютъ, что Прокопій Чиринъ получалъ «жалованье сукномъ» еще въ 1615 году. Въ расходныхъ книгахъ того времени [4] встрѣчаются также свѣдѣнія объ отпускѣ «товаровъ» иконописцамъ Ивану Паисѣину, Бажену Савину, Григорію Ржевитину, Степану Михайлову, Богдану Соболеву, Ивану Хворову. Послѣдніе трое были извѣстны Ровинскому, какъ Строгановскіе иконописцы. Но нѣтъ никакихъ данныхъ считать Строгановскими мастерами и чаще всего упоминаемыхъ въ расходныхъ книгахъ, главныхъ участниковъ всѣхъ работъ царствованія, Ивана Паисѣина и Бажена Савина.

Строгановскіе мастера и Строгановскія иконы встрѣтили, очевидно, поощреніе при дворѣ Михаила Θеодоровича. Къ этому царствованію относится, повидимому, значительное большинство иконъ, называемыхъ Строгановскими. Но если мы отстаивали выше традиціонный взглядъ на существованіе Строгановской школы въ концѣ 16-го и началѣ 17-го вѣка, то мы не видимъ необходимости удерживать названіе Строгановскихъ для иконъ, исполненныхъ послѣ 1615—1620 года. Ученики Строгановскихъ мастеровъ, работавшіе при московскомъ дворѣ, должны быть болѣе справедливо называемы мастерами эпохи Михаила Θеодоровича. Таковъ, напримѣръ, тотъ мастеръ, который написалъ икону Боголюбской Божіей Матери, бывшую на московской выставкѣ 1913 года *стр. 383*,—по всей вѣроятности ученикъ Прокопія Чирина. Другого ученика Чирина, «Ивана Прокопьева ученика», мы знаемъ по превосходной иконѣ Корсунской Божіей Матери въ собраніи Г. О. и М. О. Чириковыхъ. *Стр. 382*. Фамилія Чирина встрѣчается, наконецъ, на складнѣ «О Тебѣ радуется» съ праздниками въ Третьяковской галереѣ. *Стр. 384, 385*. Надпись на оборотѣ гласитъ: «сей складень Максима Яковлева сына Строганова, писмо Василія Чирина». Хотя Максимъ и именуется здѣсь только «Яковлевымъ» а не «Яковлевичемъ», какъ онъ сталъ именоваться съ 1610 года, все же описанный складень близокъ къ тѣмъ обычнымъ иконамъ мелкаго письма и «Строгановскаго» характера, которыя должны были особенно распространиться во второмъ и третьемъ десятилѣтіяхъ 17-го вѣка. Другой примѣръ такихъ иконъ въ Третьяковской галереѣ — икона св. Софіи Премудрости съ праздниками. *Стр. 387*.

[1] И. Е. Забѣлинъ. «Исторія города Москвы». М. 1902, ч. I, стр. 488. [2] Приведены у Г. Д. Филимонова «Симонъ Ушаковъ». М. 1873 г., стр. 20. [3] А. Викторовъ. «Описаніе записныхъ книгъ и бумагъ старинныхъ и дворцовыхъ приказовъ». М. 1877, вып. I, стр. 128. [4] Ibid, стр. 105, 106, 107, 127 и др.

Святая Софія Премудрость съ праздниками. — Около 1620 г.
(Третьяковская галерея).

Срѣтеніе Господне.—Около 1620 г.
(Третьяковская галерея).

Положеніе Ризы Господней.—Около 1630 г.
(Рогожское кладбище въ Москвѣ).

Архангелы. **Иконы эпохи царя Михаила Феодоровича.**
(Музей Епархіальнаго дома въ Москвѣ).

Къ 20-мъ годамъ 17-го столѣтія относятся иконы, изображающія событіе, которое имѣло мѣсто въ 1624 году. Въ этомъ году шаховы послы Русанъ Бекъ и Булатъ Бекъ поднесли патріарху Филарету похищенный въ Грузіи Хитонъ Спасителя. Икона, изображающая торжественное положеніе святыни въ Успенскомъ соборѣ, въ присутствіи царя и патріарха, находится на Рогожскомъ кладбищѣ. *Стр. 389.* Въ исполненіи ея удержаны черты «Строгановскія», идущія, можетъ быть, отъ письма Никифора Савина. Въ Успенскомъ соборѣ есть другая икона, изображающая то же событіе. Эту икону никто изъ иконниковъ и любителей не назоветъ Строгановской, но отнесетъ ее къ «царскимъ письмамъ». Такимъ именемъ называютъ обильно украшенныя золотомъ, тщательныя по исполненію иконы, представляющія собой очень графичную варіацію московскихъ писемъ. По всей вѣроятности онѣ написаны мастерами эпохи Михаила Феодоровича, не прошедшими черезъ Строгановскую школу. Разумѣется, не всегда возможно провести отчетливое раздѣленіе этихъ двухъ группъ мастеровъ, работавшихъ на московскій дворъ, особенно во второй четверти столѣтія. Здѣсь было возможно и смѣшеніе двухъ типовъ мастер-

ства. Въ иконѣ Срѣтенія Господня въ Третьяковской галереѣ, напримѣръ, есть «Строгановскія» черты въ изяществѣ позъ и даже въ расцвѣткѣ, но преобладающій характеръ этой иконы все же вполнѣ московскій. Стр. 388. Ее написалъ одинъ изъ мастеровъ царя Михаила Өеодоровича и едва ли позже 1630 года.

При всемъ своемъ распространеніи въ Москвѣ, Строгановская иконопись не заставила вовсе исчезнуть иконопись московскую. По нѣкоторымъ памятникамъ эпохи Михаила Өеодоровича мы можемъ убѣдиться, что московская школа продолжала свое существованіе въ 17-мъ вѣкѣ безъ особыхъ измѣненій. «Оплечные» архангелы въ Московскомъ Епархіальномъ музеѣ стр. 390 или въ музеѣ Александра III могли быть написаны и въ 1580 и въ 1630 году. Нѣсколько московскихъ церквей позволяютъ намъ установить даты съ большей точностью. Очень много иконъ одного періода, а именно 20-хъ годовъ 17-го столѣтія сохранилось въ церкви св. Сергія въ Рогожской [1]. Иконы эти обладаютъ всѣми типичными чертами московской школы; всѣ онѣ очень графичны и сухи по пріемамъ письма, но лучшія изъ нихъ, утративъ живописность, не потеряли изящества. Стр. 391. Въ другой Московской церкви св. Спиридонія на Спиридоновкѣ сохранился цѣлый иконостасъ, относящійся къ 1633 году [2]. Храмовая икона св. Спиридонія епископа съ житіемъ носитъ также вполнѣ московскій характеръ, не имѣя никакихъ чертъ Строгановскихъ. Не безъ московской сказочности обходится здѣсь пониманіе иллюстраціи. Пророкъ Даніилъ во рву львиномъ трактованъ совсѣмъ въ духѣ книжной повѣсти. Стр. 392. Москва не забыла

Пророкъ Даніилъ.—Около 1620 г.
(Церковь св. Сергія въ Рогожской въ Москвѣ).

[1] «Труды комиссіи по осмотру и изученію памятниковъ церковной старины гор. Москвы», т. I. М. 1909, статья I. I. Успенскаго. [2] Въ трудахъ той же комиссіи, т. I. М. 1909. Статья Б. С. Пушкина.

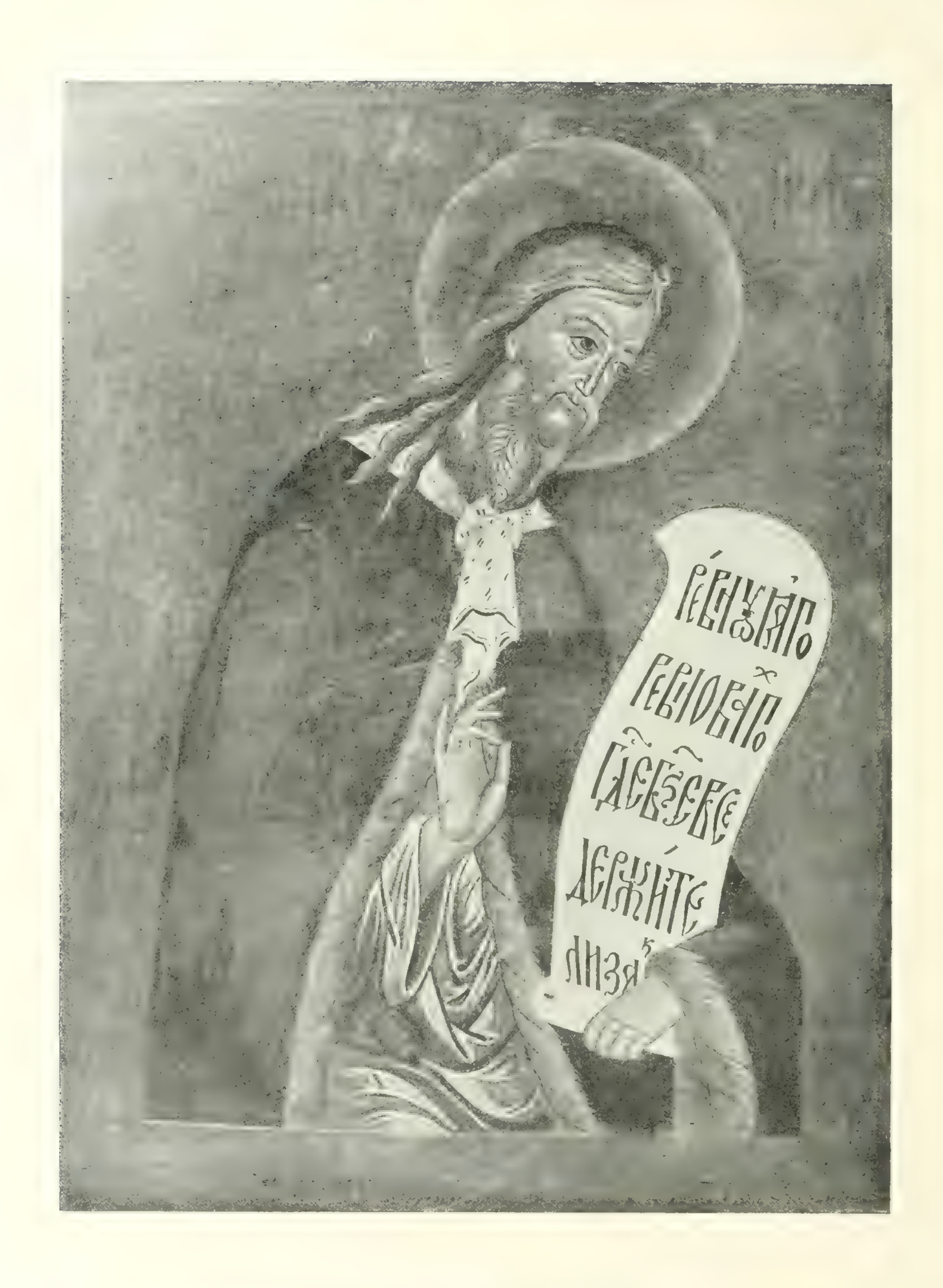
Пророкъ Даніилъ во рву львиномъ.
(Церковь св. Спиридонія на Спиридоновкѣ въ Москвѣ).

своихъ литературныхъ вкусовъ, которые были очень мало свойственны Строгановской школѣ. Строгановскіе иконописцы были изощрены въ изображеніяхъ сложныхъ символическихъ композицій. Повѣствователями они являлись крайне рѣдко. Увлеченіе «бытейскимъ» письмомъ позднѣе въ эпоху Алексѣя Михайловича опиралось не на ихъ суровое воображеніе, но на болѣе свѣтскіе вкусы московской школы.

Наиболѣе значительнымъ изъ датированныхъ памятниковъ эпохи Михаила Ѳеодоровича является иконостасъ въ церкви Чуда Архистратига Михаила въ московскомъ Чудовомъ монастырѣ. Церковь эта сгорѣла во время большого Кремлевскаго пожара 1626 года и немедленно послѣ того была возобновлена [1]. Хорошо сохра-

[1] И. Е. Забѣлинъ. «Исторія города Москвы». М. 1902, ч. I, стр. 288.

«*Отечество*». Деталь иконостаса 1626 г.
(Церковь Чуда Архистратига Михаила въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ).



Пророкъ. **Деталь иконостаса 1626 г.**

Церковь Чуда Архистратига Михаила въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ).

Праотцы. Деталь иконостаса 1626 г.
(Церковь Чуда Архистратига Михаила въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ).

нившійся и расчищенный иконостасъ (апостольскій, праздничный и пророческій пояса) *[illegible]*, а также храмовую икону «Чудеса Архистратига Михаила» *стр. 397* можно датировать эпохой упомянутаго пожара. Храмовая икона представляетъ собой какъ бы высшее воплощеніе московской охоты къ повѣствованію; она состоитъ изъ многихъ десятковъ «клеймъ», въ каждомъ изъ которыхъ изображено какое-либо чудо Архангела, и въ каждомъ изъ этихъ клеймъ изображены десятки фигуръ на фонѣ самыхъ затѣйливыхъ и причудливыхъ зданій. Композиціи здѣсь не подчинены никакой мѣрности, фигуры исполнены безъ всякаго чувства красоты, но нельзя не подивиться тому огромному запасу «выдумки», тому интересу къ быту, который проявляетъ здѣсь неутомимый московскій повѣствователь. Иконы въ ярусахъ иконостаса написаны человѣкомъ совершенно иного склада. Прежде всего, безъ сомнѣнія, передъ нами превосходный мастеръ—одинъ изъ лучшихъ мастеровъ своей эпохи,—понимавшій тотъ монументальный характеръ, котораго требовала сама по себѣ задача иконостаса. Иконостасъ Чудовской церкви производитъ очень цѣльное и стройное впечатлѣніе, не слишкомъ невыгодное, даже когда сравниваешь его съ болѣе древними новгородскими иконостасами. Разница, однако, все же велика, и прежде всего она обусловливается цвѣтомъ. Тяжелый, тусклый, «скупой» цвѣтъ—это черта эпохи, неизбѣжная черта московской иконописи. Менѣе страдаютъ отъ этого верхніе ярусы, гдѣ силуэты пророковъ и праотцевъ со свитками въ рукахъ выдѣляются достаточно сильно. *Стр. 394, 395.* Въ сложный контуръ этихъ фигуръ, въ ихъ стройныя пропорціи и ритмическіе повороты ушло все чувство красоты, которымъ былъ надѣленъ московскій мастеръ, и надо сказать, чувство весьма значительное. Невольно задаешь себѣ вопросъ, не обязанъ ли былъ онъ имъ къ какой то мѣрѣ мастерамъ Строгановской школы? Представленіе о Строгановскихъ иконахъ слишкомъ тѣсно связано съ ихъ цвѣтомъ, и, однако, отрѣшившись отъ этого, мы найдемъ, что и пейзажъ въ иныхъ праздникахъ *стр. 398, 399* сохраняетъ слѣды живописныхъ новгородскихъ традицій, которыя могли дойти до московскаго Чудова монастыря лишь черезъ посредство Строгановскихъ мастеровъ, работавшихъ для Михаила Θеодоровича. Очевидно, передъ нами счастливый примѣръ того сліянія московскихъ и Строгановскихъ чертъ, которое отмѣчаетъ живопись этой эпохи.

Такіе примѣры нерѣдки. Въ отдѣльныхъ мастерахъ черты Строгановскія и московскія сочетались различно, сообразно условіямъ ихъ художественнаго воспитанія, ихъ индивидуальностямъ. Начинавшія чувствоваться вѣянія Запада иногда также сказывались въ какомъ нибудь одномъ произведеніи, сообщая ему оттѣнокъ странный, невиданный. Такова, напримѣръ, интереснѣйшая икона св. Бориса и Глѣба на Рогожскомъ кладбищѣ, гдѣ святые князья изображены ѣдущими на коняхъ, на фонѣ настоящаго пейзажа, заставляющаго вспомнить нидерландскихъ мастеровъ

Чудеса Архистратига Михаила. (Деталь).—1626 г.

(Церковь Чуда Архистратига Михаила въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ).

Преображеніе Господне. -1626 г. (Изъ «праздниковъ» въ иконостасѣ церкви Чуда Архистратига Михаила въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ).

16-го вѣка. Странный лирическій оттѣнокъ есть въ этой иконѣ, между тѣмъ иконникъ отнесетъ ее къ Строгановскимъ письмамъ, для насъ же несомнѣнно, во всякомъ

***Маріи у Гроба Господня.*—1626 г.**

(Изъ «праздниковъ» въ иконостасѣ церкви Чуда Архистратига Михаила
въ Московскомъ Чудовомъ монастырѣ).

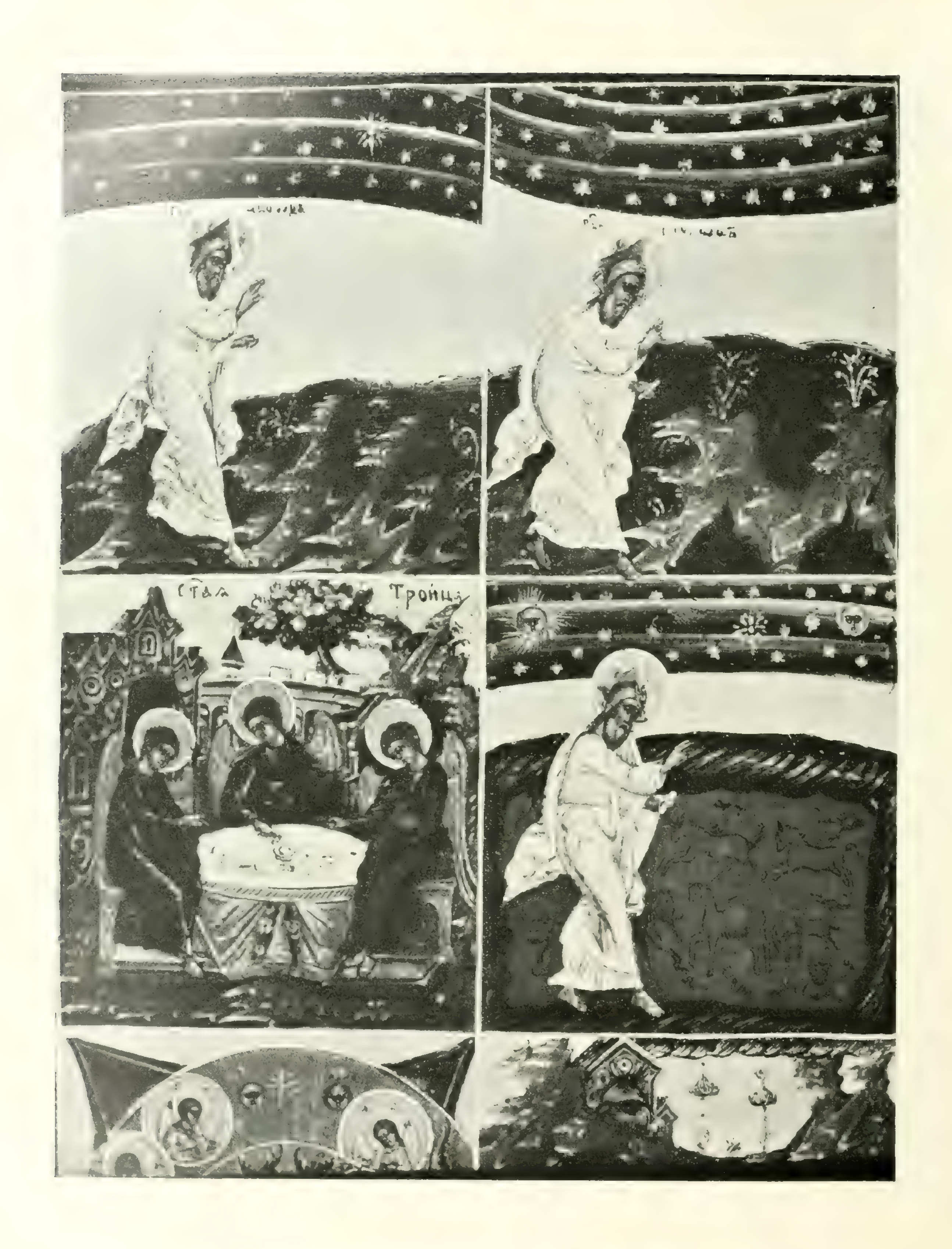
случаѣ, что она написана въ эпоху Михаила Ѳеодоровича. Такихъ «новшествъ» нѣтъ въ другой прекрасной иконѣ того же времени и того же двойного московскаго и Строгановскаго происхожденія—«Сотвореніе міра» въ собраніи Г. К. Рахманова въ Москвѣ. *Стр. 401, 402, 403.* Но какой свѣжестью лирическаго чувствованія проникнута также и эта икона! Чувство узора, чувство красоты, выказанныя мастеромъ въ изображеніи этихъ синихъ, усѣянныхъ свѣтилами небесъ, сильнѣе, живѣе, «народнѣе», чѣмъ то пониманіе изящнаго, которое вело поглощенныхъ формальнымъ совершенствомъ Строгановскихъ мастеровъ.

Въ этой поглощенности заботой о формальномъ совершенствѣ былъ, такъ сказать, главный грѣхъ Строгановской иконописи. Устроившись при московскомъ дворѣ и оторвавшись отъ традицій своего происхожденія, она окончательно отдѣлилась отъ народнаго творчества, слѣдуя вкусамъ тѣхъ «немногихъ», кому она служила. Такая икона, какъ св. Василій Блаженный и Артемій Веркольскій въ Третьяковской галереѣ *стр. 405*, написанная, вѣроятно, въ послѣдніе годы царствованія Михаила Ѳеодоровича, является во всемъ только великолѣпнымъ каллиграфическимъ узоромъ. Иконописецъ, написавшій ее, былъ поглощенъ заботой объ украшеніи и совершенно равнодушенъ къ изображенію. Художественный центръ этого произведенія—прекрасныя звѣздчатыя золотыя травы, поднимающіяся надъ перистыми узорными горками. Съ теченіемъ времени придворные мастера Строгановской традиціи восприняли тотъ вкусъ къ западнымъ формамъ, который распространился въ средѣ ихъ именитыхъ заказчиковъ. 1652 годомъ [1] помѣчено Благовѣщеніе Спиридона Тимоѳеева, находящееся въ собраніи Г. К. Рахманова въ Москвѣ. *Стр. 404.* Прошло всего только семь лѣтъ послѣ кончины Михаила Ѳеодоровича, а эта «Строгановская», по всѣмъ пріемамъ украшенія, икона уже являетъ наплывъ чисто западныхъ формъ въ архитектурѣ. Придворные «Строгановскіе» иконописцы середины 17-го столѣтія легче всего подпали соблазну «фрязи», потому что «фрязь» давала имъ новую сложность и разнообразіе мотивовъ украшенія. Тотъ государевъ мастеръ, который обезпечилъ побѣду «фрязи» въ русской иконописи, Симонъ Ушаковъ принадлежалъ по своему художественному воспитанію какъ разъ къ группѣ эпигоновъ Строгановскаго письма [2].

Въ царствованіе Михаила Ѳеодоровича такое увлеченіе новыми и чужими декоративными мотивами было еще мало замѣтно. Роль хранительницы старыхъ традицій русской живописи играла скромная московская иконопись. Такой умѣренной, неторопливой, консервативной въ своихъ задачахъ, предстаетъ передъ нами москов-

[1] По надписи этотъ образъ былъ написанъ для Матрены Ивановны Строгановой, жены Петра Семеновича.
[2] Объ этомъ свидѣтельствуютъ ранніа работы эпохи Ушакова, напримѣръ, извѣстныя иконы въ церкви Грузинской Божіей Матери въ Москвѣ, относящіяся къ 1657—1658 г.

Сотворенiе мiра. Икона, писаная около 1630 г.
Собранiе Г. К. Рахманова въ Москвѣ.



Сотвореніе міра. Детали иконы.—Около 1630 г.
(Собраніе Г. К. Рахманова въ Москвѣ).

Сотвореніе міра. Детали иконы.— Около 1630 г.
(Собраніе Г. К. Рахманова въ Москвѣ).

Спиридонъ Тимоѳеевъ. Благовѣщеніе. 1652 г.
(Собраніе Г. К. Рахманова въ Москвѣ).

Василій Блаженный и Артемій Веркольскій. Около 1640 г.
(Третьяковская галерея).

ская живопись и въ томъ монументальномъ трудѣ, которымъ завершалось царствованіе Михаила Феодоровича. Въ 1642 году, за три года до своей смерти, царь указалъ на Москвѣ въ большой соборной апостольской церкви Успенія Пресвятыя Богородицы и въ придѣлахъ и въ олтарѣхъ стѣннымъ письмомъ подписати все заново по золоту» [1]... Эта огромная работа, въ которой принимало участіе около ста иконописцевъ и множество всякихъ другихъ мастеровъ, была закончена въ 1644 году. Главная роль въ ней принадлежала пятерымъ жалованнымъ иконописцамъ: Ивану Паисѣину, Бажену Савину, Борису Паисѣину, Сидору Поспѣеву и Марку Матвѣеву. Старые царскіе жалованные иконописцы Иванъ Паисѣинъ и Баженъ Савинъ руководили всѣмъ веденіемъ дѣла. Въ смѣтѣ Успенская роспись прямо именуется росписью «Ив. Паисѣина съ товарищи» [2]. Въ настоящее время только приступлено къ открытію этихъ фресокъ, являющихся такимъ важнымъ памятникомъ русской художественной исторіи. Сдѣланныя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ пробы уже даютъ, однако, возможность судить объ ихъ характерѣ. *Стр. 407, 408.* Это типичныя московскія иконы съ ихъ «среднимъ», дѣльнымъ, но мало артистичнымъ рисункомъ, съ ихъ глухими, погашенными красками. Эти росписи ничѣмъ не напоминаютъ росписи второй половины 17-го вѣка, и въ то же время онѣ какъ будто и не отдѣлены промежуткомъ въ полстолѣтія отъ извѣстныхъ намъ примѣровъ московской живописи конца 16-го вѣка. Примѣры тѣхъ новшествъ, которыя въ такое короткое время послѣ 1650 года совершенно измѣнили весь характеръ русской живописи будутъ приведены въ послѣдующихъ главахъ. Здѣсь же слѣдуетъ напомнить еще разъ, что упадокъ традиціонныхъ формъ и традиціоннаго выраженія не былъ явленіемъ внезапнымъ. Онъ подготовлялся съ самаго начала 16-го вѣка. Московская иконопись, несмотря на нѣкоторыя свои достоинства иллюстративныя, Строгановская школа, несмотря на высокое свое мастерство, были явленіями по существу упадочными—послѣдними варіантами начавшаго дряхлѣть, а нѣкогда сильнаго и прекраснаго искусства, которое мы условились называть новгородской школой живописи. Эта школа въ 14-мъ и 15-мъ вѣкѣ была единственнымъ проявленіемъ высокаго искусства во всей исторіи древне-русской живописи.

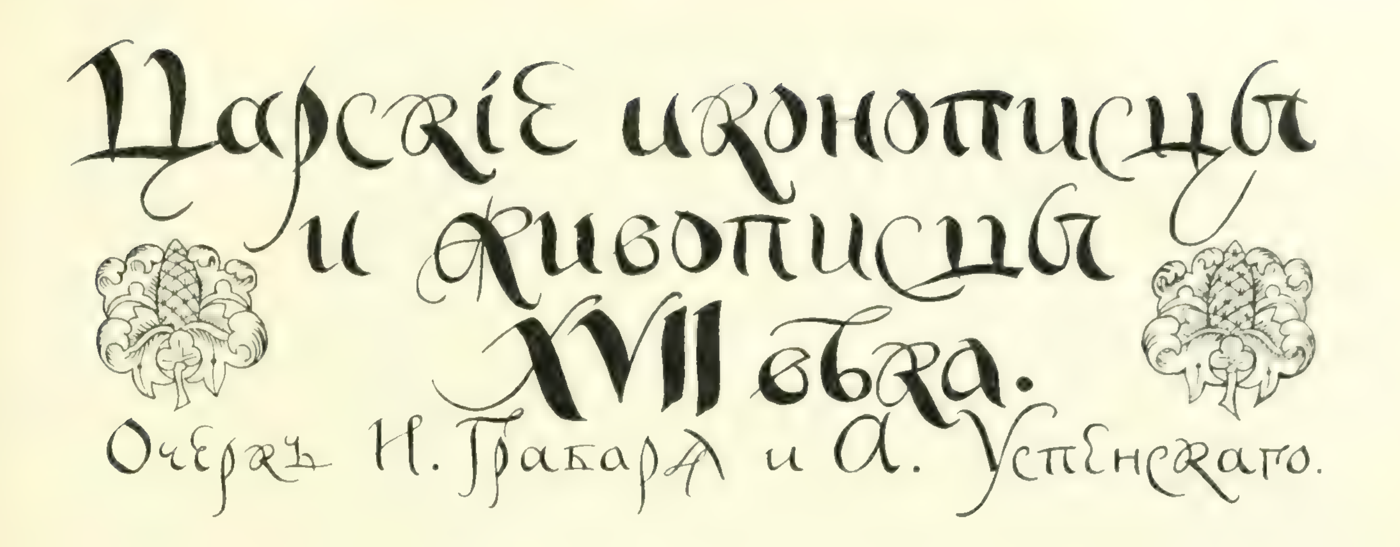
П. Муратовъ.

[1] А. И. Успенскій. «Исторія стѣнописи Успенскаго собора въ Москвѣ». М. 1902. [2] А. Викторовъ. «Описаніе записныхъ книгъ и бумагъ старинныхъ дворцовыхъ приказовъ». М. 1883, т. II, стр. 397. Тутъ же, стр. 397—420, приведены очень подробныя документальныя свѣдѣнія о ходѣ работъ по исполненію Успенскихъ росписей.

Страшный судъ. Деталь фрески Московскаго Успенскаго собора.—1644 г.

Чудо апостола Петра.

Деталь фрески Московскаго Успенскаго собора.—1644 г.



XII.

ЖИВОПИСЦЫ ИНОЗЕМЦЫ ВЪ МОСКВѢ.

Въ серединѣ 17-го вѣка въ русской иконописи произошелъ столь рѣшительный уклонъ въ сторону новыхъ, невѣдомыхъ ей до того путей и чуждыхъ мыслей, что, быть можетъ, правильнѣе было бы отодвинуть грань, отдѣляющую живопись древне-русскую отъ новѣйшей, на полстолѣтія назадъ отъ основанія Петербурга — къ первымъ годамъ царствованія Алексѣя Михайловича. Поворотъ этотъ подготовлялся уже давно и былъ вызванъ дѣятельностью тѣхъ иностранныхъ художниковъ, которые все чаще стали появляться на Москвѣ и начали играть видную роль въ Оружейной палатѣ, бывшей въ одно и то же время и первой русской Академіей Художествъ и своего рода министерствомъ искусствъ.

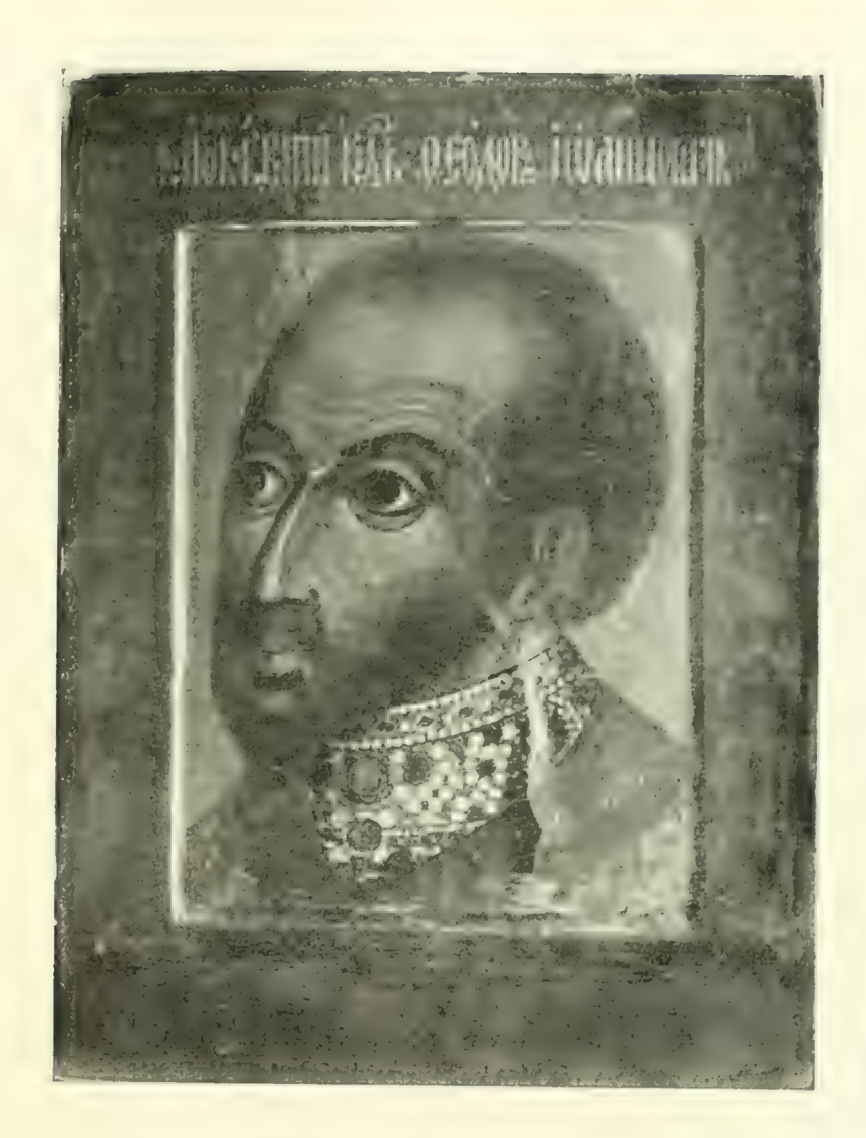
Съ новымъ временемъ возникаютъ новыя потребности, являются новые вкусы, для удовлетворенія которыхъ уже недостаточно однихъ только иконописцевъ. Дворцовая жизнь стала пышнѣе, и цари окружаютъ себя невиданной доселѣ роскошью. Гладкія стѣны старинныхъ хоромъ съ ихъ немудреной обстановкой не идутъ ко дворцу и должны быть изукрашены; не только стѣны и потолки покрываются живописью, но и всѣ предметы обихода расписываются причудливымъ узоромъ: столовыя доски, погребцы, шкафы, оконные пяльцы, кіоты, луки, футляры для крестовъ, книжные ящики, кресла, печные изразцы, ларцы, перила, двери, кареты — все расцвѣчивается согласно общему духу времени, тому тяготѣнію къ

«узорочью», которое наблюдается и въ зодчествѣ «царственной» Москвы и которое вызвало къ жизни Строгановскую иконописную школу. Если для мелкой декоративной росписи годились еще иконописцы, постоянно имѣвшіе дѣло съ узоромъ, то для новой стѣнной живописи нужны были иные люди, и особенно они были надобны для живописи портретной, для такъ называемаго «парсуннаго дѣла» или «парсуннаго письма» [1].

Понятіе о портретной живописи не было чуждо и древнѣйшей Руси, и мы видѣли образцы ея на стѣнахъ Новгородскихъ церквей 12-го и 14-го вѣка. *Стр. 144, 166.* Сохранилось извѣстіе, что папа Павелъ II послалъ великому князю Ивану III портретъ его будущей супруги Софіи Палеологъ, и Ровинскій не безъ основанія полагалъ, что, въ свою очередь, и невѣста Московскаго государя пожелала имѣть изображеніе жениха, которое было исполнено кѣмъ либо изъ членовъ спеціально отправленнаго въ Московію посольства [2]. Есть также свѣдѣніе о портретѣ великаго князя Василія Ивановича, привезенномъ въ Римъ толмачомъ Дмитріемъ Герасимовымъ въ 1525 году [3]. Иванъ Грозный требовалъ присылки портретовъ всѣхъ тѣхъ знатныхъ невѣстъ западной Европы, за которыхъ сватался. Изъ этого ясно видно, что портретъ давно уже привился на Руси и, конечно, не было недостатка въ заѣзжихъ иноземцахъ, списывавшихъ «личины» или «парсуны». Такое письмо называлось уже не «иконнымъ», а «живописнымъ», и группѣ иконописцевъ стали противополагаться «живописныхъ дѣлъ мастера». Эти то живописцы и расписывали фресками Золотую палату при Грозномъ, на свѣтскій ладъ [4]. Съ теченіемъ времени рѣзкое вначалѣ различіе иконописцевъ и живописцевъ стало стираться, и во второй половинѣ 17-го вѣка мы сплошь и рядомъ видимъ, что иконописцамъ даютъ заказы «писать живописнымъ письмомъ парсуну государя», а живописцамъ велятъ писать иконы въ одну изъ дворцовыхъ церквей. Оба термина становятся почти равнозначащими, хотя и продолжаютъ по старой памяти существовать. Это сліяніе двухъ нѣкогда различныхъ видовъ искусства произошло только потому, что иконописцы, подъ вліяніемъ все возраставшаго успѣха живописцевъ, значительно видоизмѣнили свои освященные преданіемъ художественные пріемы, внеся въ икону черты, заимствованныя у живописцевъ иноземцевъ.

Такія черты мы видимъ въ двухъ дошедшихъ до насъ портретахъ — царя Ѳеодора Іоанновича и князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйскаго. *Стр. 411, 413.* Оба портрета писаны русскими мастерами-иконописцами. Объ этомъ ясно говоритъ вся иконная техника письма: липовая доска съ вынутой серединой, левкасъ, яичныя

[1] «Парсуна» — искаженное слово persona. При Петрѣ Великомъ портретъ назывался «персоной», и только къ серединѣ 18-го вѣка окончательно вошелъ въ обиходъ терминъ «портретъ». [2] А. Новицкій. «Парсунное письмо въ Московской Руси». («Старые Годы» 1909 г., іюль—сентябрь, стр. 384). [3] Тамъ же, стр. 385. [4] См. объ этомъ выше, стр. 320.



Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ.

Около 1600 г. Историческій музей въ Москвѣ.

краски. Но на ряду съ чисто иконными пріемами самаго письма опредѣленно выступаетъ намѣреніе приблизиться къ жизни, отказавшись отъ канона. Автору, видимо, очень хотѣлось отрѣшиться отъ плоскостного изображенія, принятаго въ иконѣ, и вылѣпить голову, давъ рельефъ лбу, носу, щекамъ. Во всемъ «доличномъ», т. е. въ одеждѣ и фонѣ, онъ остается еще вполнѣ иконописцемъ.

Трудно сказать, являются ли эти портреты самостоятельными работами русскихъ мастеровъ или только неумѣлыми копіями съ утраченныхъ оригиналовъ, писаныхъ иностранцами. Они во всякомъ случаѣ сдѣланы русскими иконописцами и, несомнѣнно, относятся къ началу 17-го вѣка, такъ какъ долгое время находились у соотвѣтствующихъ гробницъ Архангельскаго собора въ Москвѣ, откуда перешли въ Историческій музей.

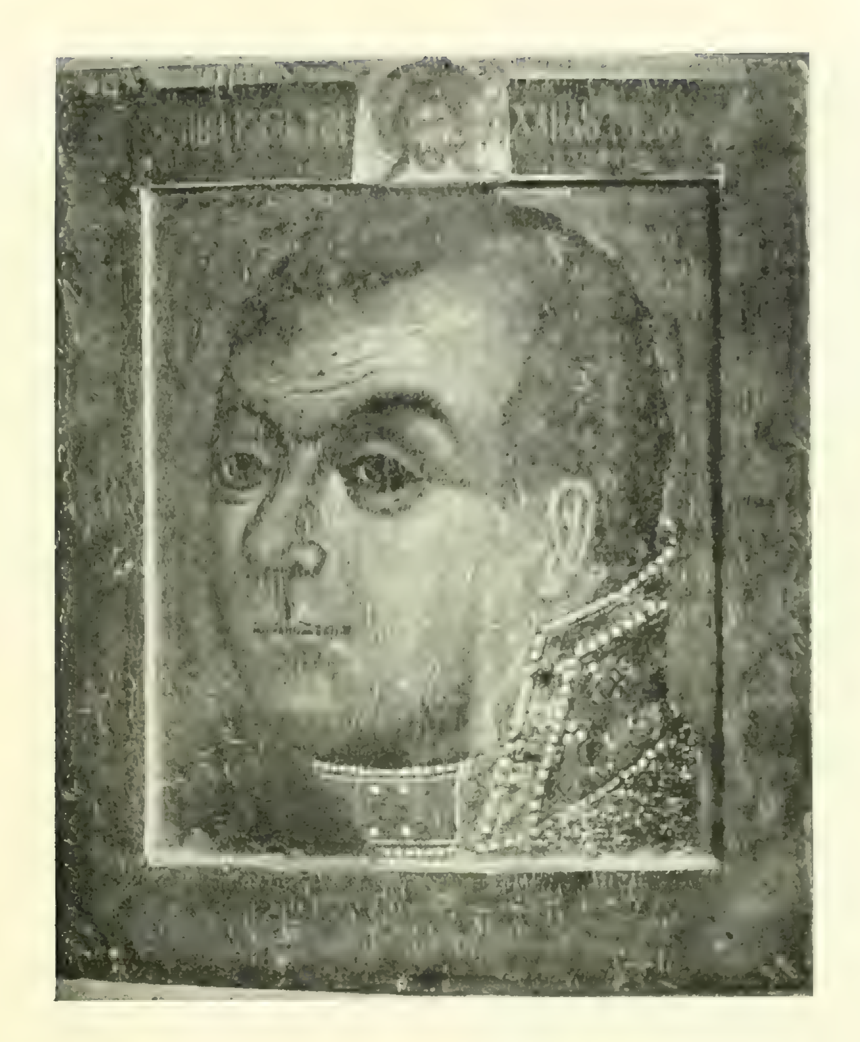
[1] Павелъ Алепскій, бывшій въ Москвѣ въ 1655 г., разсказываетъ въ описаніи своего путешествія, что надъ каждой гробницей Архангельскаго собора онъ видѣлъ портретъ лежащаго въ ней. «Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ 17-го вѣка, описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алепскимъ». Переводъ съ арабскаго Г. Муркоса, вып. III. М. 1898, стр. 106.

Портретовъ русскихъ дѣятелей 17-го вѣка сохранилось довольно много. Огромное большинство ихъ написано иностранцами, но, конечно, среди нихъ найдется нѣсколько, принадлежащихъ и русскимъ ученикамъ какого нибудь «нѣмчина», хотя точно установить эти исключенія пока нѣтъ возможности. Во всякомъ случаѣ, ихъ надо искать главнымъ образомъ въ концѣ 17-го вѣка, когда при Оружейной палатѣ состояло нѣсколько иностранцевъ, обязавшихся по контракту обучать русскихъ «живописному мастерству» [1]. Среди «парсунъ» начала 18-го вѣка очень выдѣляется портретъ дьяка Грамотина, непохожій на большинство работъ того времени и видимо, писаный съ натуры [2].

О дѣятельности иностранныхъ живописцевъ 16-го вѣка или начала 17-го не сохранилось никакихъ достовѣрныхъ свѣдѣній, и лишь въ послѣдніе годы царствованія Михаила Θеодоровича въ Москвѣ появляется художникъ, о которомъ говорятъ дошедшіе до насъ документы. Это *Гансъ Детерсонъ* (Иванъ или Анцъ Детерсъ, какъ онъ именуется въ бумагахъ Оружейной палаты), «нѣмчинъ», «живописнаго дѣла мастеръ», поступившій на службу въ 1643 г. Ему назначено было очень большое по тому времени жалованье — 20 рублей въ мѣсяцъ, при чемъ вмѣнялось въ обязанность, кромѣ исполненія царскихъ заказовъ, обучать живописи русскихъ учениковъ. Такихъ учениковъ у него было двое — Исаакъ Абрамовъ и Флоръ Степановъ. Они помогали учителю при расписываніи знаменъ, завѣсъ и матерій, плафоновъ и т. п. [3]. Въ 1650 г. Детерсонъ заявилъ Оружейной палатѣ, что ученики его «умѣютъ писать всякое живописное дѣло», прибавивъ, что, если «они побудутъ съ нимъ еще года съ полтора, то навыкнутъ писать противъ него слово въ слово [4]. Въ 1655 г. Детерсонъ умеръ [5].

[1] Особенно много такихъ портретовъ хранится въ Главномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, въ Москвѣ. Не всѣ они принадлежатъ 17-му вѣку, нѣкоторые надписи очень сомнительны, а иныя явно позднѣйшаго происхожденія, но есть въ этомъ собраніи не мало любопытныхъ документовъ эпохи, весьма цѣнныхъ для исторіи русской культуры. Историкъ живописи едва ли въ правѣ отводить имъ много мѣста, ибо художественная цѣнность ихъ слишкомъ незначительна. Изслѣдованіе «парсуннаго дѣла» на Руси — скорѣе задача спеціальнаго историко-археологическаго труда, цѣль котораго должна состоять въ изданіи всѣхъ сохранившихся парсунъ, въ тщательномъ изученіи надписей, открытіи подписей, сличеніи близкихъ по типу холстовъ, генеалогическихъ изысканіяхъ и т. п. Мы приводимъ поэтому лишь нѣсколько типичныхъ образчиковъ «парсуннаго письма». [2] Иванъ Тарасовичъ Грамотинъ былъ думнымъ дьякомъ съ 1606 г. и умеръ въ началѣ 1638 г. («Азбучный указатель Русскаго біографическаго словаря»). На портретѣ Архива Министерства Иностранныхъ Дѣлъ Грамотинъ имѣетъ видъ человѣка лѣтъ подъ сорокъ, и, слѣдовательно, могъ быть написанъ вскорѣ послѣ пожалованія его въ дьяки, во всякомъ случаѣ, едва ли позже второго десятилѣтія 17-го вѣка. Изъ другихъ портретовъ того же архивнаго собранія однимъ изъ раннихъ былъ бы портретъ Бориса Годунова, если бы онъ не производилъ впечатлѣнія поздней копіи съ какого то апокрифическаго изображенія этого царя, быть можетъ, съ неизвѣстной намъ иностранной гравюры того времени. Только по недоразумѣнію нѣкоторыми считалось раннимъ изображеніе супруги великаго князя Василія III, Софіи, въ иночествѣ Соломоніи, находящееся на ея надгробной доскѣ въ Суздальскомъ Покровскомъ монастырѣ и относящееся въ современномъ его состояніи къ 18-му, если не 19-му вѣку. Изъ общеизвѣстныхъ раннихъ портретовъ назовемъ еще портретъ матери царя Михаила Θеодоровича, Марθы Ивановны Романовой, работы малограмотнаго иностраннаго мастера, находящійся въ Тверскомъ музеѣ. (Воспроизведенъ въ журналѣ «Старые Годы», іюль—сентябрь, 1909 г.). [3] Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Имп. Двора. Столбецъ I разряда 162 года, № 86. [4] Тамъ же. Столбецъ I разряда № 6—159 года. [5] Архивные документы, относящіеся къ Детерсону, Лопуцкому и Вухтерсу, напечатаны въ III томѣ труда «Царскіе иконописцы и живописцы XVII в.» А. И. Успенскаго.

Князь М. В. Скопинъ-Шуйскій.



Около 1610 г. Историческій музей въ Москвѣ.

Среди многочисленныхъ «парсунъ», хранящихся въ Московскомъ Архивѣ министерства иностранныхъ дѣлъ, въ Романовской галереѣ, въ Гатчинскомъ дворцѣ и во многихъ частныхъ собраніяхъ, несомнѣнно, должны быть и портреты этого перваго официальнаго преподавателя живописи на Москвѣ, но до тѣхъ поръ, пока не будетъ найдена хотя одна подписная работа мастера, его художественная личность не перестанетъ быть загадкой. Архимандритъ Леонидъ приписывалъ ему одинъ изъ четырехъ портретовъ патріарха Никона, находящихся въ Воскресенскомъ Новоіерусалимскомъ монастырѣ, именно тотъ, на которомъ знаменитый основатель монастыря изображенъ во весь ростъ, въ патріаршей мантіи, съ жезломъ въ рукѣ [1]. *Стр. 415.* Портретъ этотъ написанъ до 1658 года, и если бы удалось установить, что онъ не могъ появиться послѣ 1655 г.—года смерти Детерсона,—то авторство

[1] Портретъ этотъ упоминается въ описи 1679 г.; принимая во вниманіе сравнительную моложавость лица Никона, архимандритъ Леонидъ высказалъ предположеніе, что онъ написанъ еще до переселенія патріарха изъ Москвы въ свой любимый монастырь, т. е. до 1658 г. Архим. Леонидъ. Историч. описаніе ставропигіальнаго Воскрес. Новый Іерусалимъ именуемаго монастыря». М. 1876, стр. 329).

послѣднюю можно было бы считать окончательно установленнымъ. Онъ былъ единственнымъ «живописнаго дѣла мастеромъ» того времени, и, конечно, никому другому, какъ именно главному живописцу Оружейной палаты, не могли поручить «парсуну» всесильнаго тогда еще патріарха. Если это такъ, то Детерсонъ представляется намъ вполнѣ грамотнымъ, хотя и второстепеннымъ нѣмецкимъ живописцемъ. О немъ нѣтъ ни слова ни въ одномъ изъ спеціальныхъ большихъ словарей.

Вскорѣ послѣ смерти Детерсона царю билъ челомъ другой иноземецъ, польскій шляхтичъ *Станиславъ Лопуцкій*, родомъ изъ Смоленска, прося назначить его на мѣсто умершаго живописца. Съ 1 марта 1656 г. онъ былъ зачисленъ на службу [1]. Судя по дошедшимъ до насъ документамъ Оружейной палаты, его дѣятельность сводилась, главнымъ образомъ, къ чисто декоративной живописи. То ему поручаютъ рѣзное дѣло, то онъ занятъ золоченіемъ и серебреніемъ, то расписываніемъ «русскихъ голубей въ село Покровское», или царское мѣсто, или калмыцкія шапки [2]. Онъ часто бываетъ занятъ и чертежами, и его посылаютъ писать чертежъ желѣзнаго завода, который отнимаетъ у него шесть недѣль [3]. Но особенно много онъ занимается черченіемъ географическихъ картъ, изготовивъ однажды «въ размѣрахъ пространный» «чертежъ съ русской подписью и верстами московскому государству, великому княжеству Литовскому, Малой Русіи, да Свійскаго государства отъ Москвы до Риги» [4].

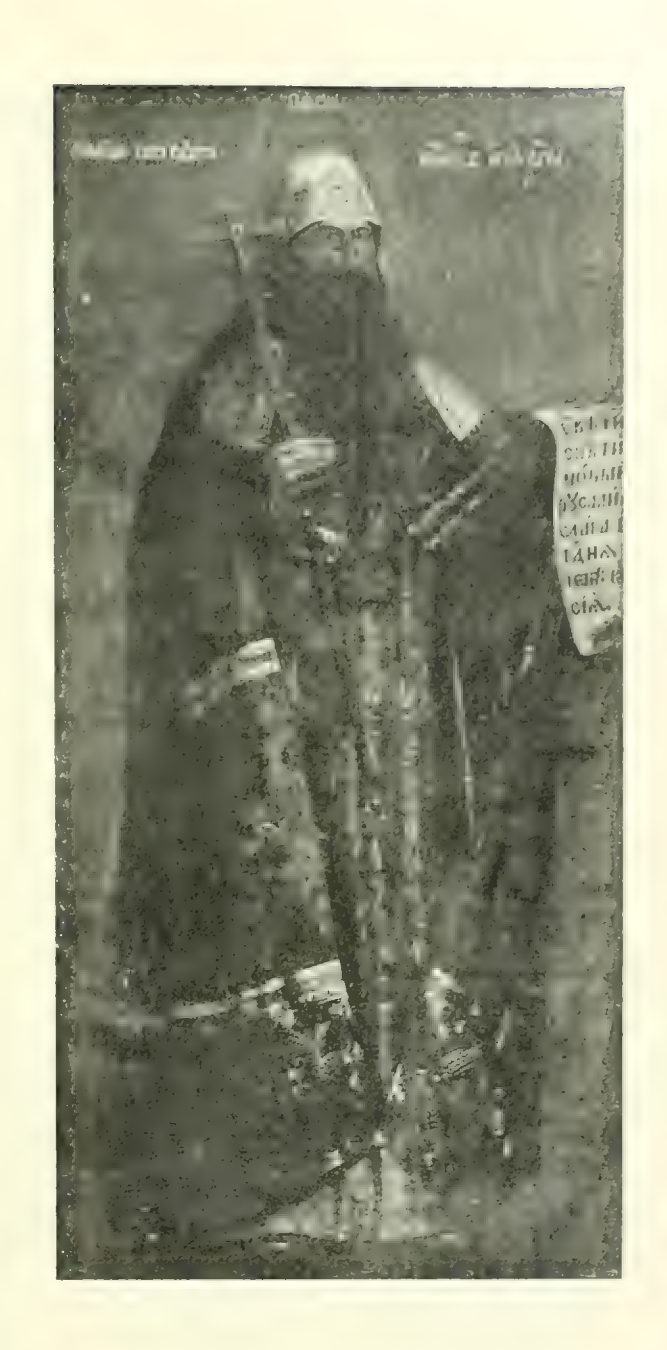
Все это заставляетъ думать, что Лопуцкій былъ не столько живописцемъ, сколько «ландкартныхъ дѣлъ мастеромъ», однимъ изъ тѣхъ полу-перспективистовъ, полу-землемѣровъ, которыхъ въ 17-мъ вѣкѣ разъѣзжало многое множество по Европейскимъ дворамъ въ поискахъ заработка. Какъ всѣ эти авантюристы, онъ набилъ руку на всякихъ «ремеслахъ и художествахъ» и, конечно, въ случаѣ надобности, могъ написать и портретъ. Черезъ годъ послѣ поступленія на службу, въ 1657 г., онъ пишетъ «парсуну» царя Алексѣя Михайловича на полотнѣ [5]. Въ 1664 г. «на Свѣтлое Христово Воскресенье» онъ подноситъ государю знамя, на которомъ имъ «написанъ благовѣрный царь Константинъ» [6]. Лопуцкому дали для обученія двухъ учениковъ, извѣстнаго впослѣдствіи Ивана Безмина и Дороѳея Ермолина, остававшихся у него до 1667 г., когда они перешли къ новому иноземному мастеру. Съ этого года Лопуцкій сталъ прихварывать и въ октябрѣ 1669 г. умеръ.

Изъ произведеній Лопуцкаго до насъ дошло лишь знамя, отъ живописи котораго уцѣлѣла всего часть фигуры святого, сидящаго на конѣ. По этому обрывку

[1] Лопуцкій билъ челомъ 28 дек. 1655 г. и во второй разъ 7 фев. 1656 г. Онъ припятъ на жалованье въ 10 рублей, вдвое меньшее, чѣмъ то, которое получалъ Детерсонъ. [2] Моск. Отд. Арх. Мин. Имп. Двора, столбецъ 168 года, № 74; столбецъ 169 г., № 529; опись 34, № 949, 168 г.; оп. 34, № 951. [3] Тамъ же, столбецъ 133—170 года. [4] Тамъ же, № 538, 172 года. Не былъ ли и чертежъ завода планомъ мѣстности? [5] Тамъ же, столбецъ 165 года, № 947. [6] Столбецъ 173 года, № 3.

облупившаго холста нѣтъ возможности составить какое либо сужденіе объ искусствѣ или даже хотя бы только о степени грамотности Лопуцкаго.

Упоминавшійся выше архимандритъ Леонидъ приписываетъ Лопуцкому тотъ изъ четырехъ Новоіерусалимскихъ портретовъ Никона, который изображаетъ патріарха въ полномъ святительскомъ облаченіи, окруженнаго сподвижниками и монастырскими сослуживцами. *Стр. 417.* Никонъ стоитъ на каѳедрѣ и произноситъ «изустное поученіе на текстъ дневного Евангелія или Апостола, какъ о семъ даетъ догадываться держимая предъ нимъ иподіакономъ Германомъ разгнутая книга». Въ числѣ окружающихъ патріарха лицъ изображенъ и архимандритъ Герасимъ, управлявшій обителью съ 1659 по 1666 годъ, что и даетъ основаніе архимандриту Леониду приписывать этотъ портретъ-картину Лопуцкому [1].



Гансъ Детерсонъ (?).
Патріархъ Никонъ.— Около 1655 г.
(Собраніе Воскресенскаго Новоіерусалимскаго монастыря).

Однако, едва ли было подъ силу ремесленнику справиться съ такой сложной картиной, какъ этотъ портретъ. Если въ немъ нѣтъ блестящаго мастерства, то все же видна опытная и увѣренная рука человѣка, много возившагося съ портретной живописью, чего про Лопуцкаго сказать никакъ нельзя. За все время его службы мы только одинъ разъ встрѣчаемъ въ документахъ указаніе на исполненную имъ «парсуну» царя, и то въ самомъ началѣ его карьеры. Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что ему бы

[1] Архим. Леонидъ. «Историч. опис. ставропигіальнаго Воскресенскаго, Новый Іерусалимъ именуемаго монастыря». М. 1876, стр. 329; «Древности Россійскаго государства», отд. I, № 94.

чаще перепадали столь отвѣтственныя порученія, если бы онъ заявилъ себя въ этой области искуснымъ мастеромъ. Съ другой стороны, мы имѣемъ опредѣленное указаніе на какіе то недочеты его именно въ дѣлѣ «живописнаго мастерства». Въ началѣ 1667 года, еще при жизни Лопуцкаго, на службу въ Оружейную палату былъ принятъ новый иноземецъ, *Даніилъ Вухтерсъ* (Данило Вухтеръ). Какъ только онъ появился здѣсь, ученики Лопуцкаго подали въ Оружейную палату заявленіе, въ которомъ просили отдать ихъ въ ученіе Вухтерсу, ссылаясь на то, «что ихъ мастеръ Станиславъ Лопуцкій живописному письму не училъ, только ихъ выучилъ по дереву и по полотнамъ золотить». Палата потребовала у Лопуцкаго объясненія, и онъ далъ очень уклончивый отвѣтъ: «Ивашко Безминъ и Доронка Ермолинъ, по наученію его Станиславову всякія живописныя дѣла по образцу дѣлаютъ и по дереву и по холсту и по тафтамъ и по камкамъ золотятъ и по золоту всякія притчи и травы расписываютъ, только не пишутъ лицъ по живописному, тому не учены, а и лица пишутъ, только не по живописному». 1 марта 1667 года начальникъ Оружейной палаты, бояринъ Хитрово велѣлъ Вухтерсу, согласно царскому указу, «для всякихъ живописныхъ дѣлъ быть въ Оружейной палатѣ и къ вѣрѣ привесть по ихъ закону, а у Лопуцкаго взять учениковъ и отдать ему и велѣть учить живописному дѣлу и къ недѣлѣ святыя Пасхи сдѣлать ему въ подносъ на полотнѣ живописнымъ мастерствомъ что доведется, а какъ онъ мастерства своего дѣла объявитъ, и въ то время ему о государевѣ жалованьѣ о мѣсячномъ указъ будетъ». 1 сентября 1667 г. Вухтерсъ представилъ въ Оружейную палату свою первую картину—«по полотну Плѣненіе града Іерусалима». Хитрово, «смотря того письма», приказалъ Вухтерсу «дать жалованья мѣсячнаго корму по 13 рублевъ на мѣсяцъ и велѣть ему дѣла дѣлать безпрестанно, чтобъ кормъ не даромъ давать. А что онъ писалъ Плѣненіе града Іерусалима съ полнымъ образцомъ, и за ту его работу дать мѣсячный кормъ... А нынѣ писать ему около государевыхъ лучшихъ шатровъ дворъ по полотну изъ книги Александріи. А инымъ живописцамъ въ корму выдача не въ образецъ, для того что тотъ мастеръ живописецъ свидѣтельствованный и пишетъ живописное письмо самымъ мудрымъ мастерствомъ.

Ясно, что искусство Вухтерса было признано совершенно исключительнымъ. Голландецъ по происхожденію, онъ прибылъ въ Москву, какъ видно изъ его челобитной, поданной имъ въ февралѣ 1667 года, задолго до принятія его на службу. «Служилъ я иноземецъ и бывалъ во многихъ монархіяхъ и въ великихъ государствахъ и работникою своею служилъ и монаршеская милость ко мнѣ была за мою работнику. И услыша я иноземецъ отъ своей братье твою пресвѣтлую неизрѣченную милость и многомилостивое и похвальное жалованье къ моей братьѣ, къ

Даніилъ Вухтерсъ. Патріархъ Никонъ и его сподвижники.—Около 1660 г.
(Собраніе Воскресенскаго Новоіерусалимскаго монастыря).

мастеровымъ людемъ, выѣхалъ я... на твое имя Свицкаго короля съ великимъ посломъ Бентъ Горномъ, и жилъ я по се время на Москвѣ у сродичей своихъ, и здѣся на Москвѣ женился. И нынѣ я, похотя твоей царской милости себѣ получить и мастерство свое оказать, похотѣлъ тебѣ поработать, а мастерство мое живописное парсуны и иныхъ бибильскихъ исторій въ человѣка величествомъ, да какъ въ иныхъ государствахъ ведется посольское воображеніе полотеннымъ письмомъ. Вели государь меня въ свою службу принять». На словахъ Вухтерсъ заявилъ, что онъ «Станислава Лопуцкаго всякія живописныя дѣла дѣлаетъ лучше, не токмо его Станислава, но и прежняго живописца Ивана Детерса всякія живописныя дѣла дѣлаетъ лучше» [1].

Такимъ образомъ, въ тотъ промежутокъ времени, когда былъ написанъ затѣйливый портретъ патріарха Никона, въ Москвѣ былъ только одинъ иностранный мастеръ, которому подобная задача была подъ силу,—Даніилъ Вухтерсъ. Въ то время онъ не состоялъ еще на службѣ и былъ занятъ частными заказами. Весьма вѣроятно, что именно на него палъ выборъ опальнаго патріарха, пожелавшаго оставить потомству не простую «парсуну», а цѣлую картину, которая изображала бы его во время проповѣди среди сподвижниковъ и учениковъ. Царскаго живописца Лопуцкаго онъ, конечно, не позвалъ бы для этой цѣли. Вся живопись портрета говоритъ за принадлежность его голландской школѣ. Онъ изобличаетъ въ авторѣ большое умѣніе, свидѣтельствуя о такихъ знаніяхъ, какихъ въ тогдашней Россіи, конечно, не было. Нѣкоторыя головы лѣвой стороны, напримѣръ, голова юнаго Германа, прямо прекрасны. Повидимому, Вухтерсъ недолго прожилъ въ Москвѣ, ибо о его дѣятельности сохранилось очень мало свѣдѣній, и неизвѣстенъ даже годъ его смерти.

Изъ другихъ иностранныхъ мастеровъ, работавшихъ въ Москвѣ, въ документахъ упоминается еще *Гансъ Вальтеръ* (Иванъ Андреевъ Валтырь) изъ «Анбурскія земли», поступившій въ 1679 г. и занимавшійся второстепенными декоративными работами, и *Петеръ Энгельсъ* (Петръ Гавриловъ Энгелесъ), «преоспективнаго дѣла мастеръ». Этотъ послѣдній изображалъ не одни только архитектурные виды, но и писалъ въ 1679 г. «на полотнѣ изъ царственныхъ книгъ притчи царя Давида на престолѣ сѣдяща, какъ онъ благословилъ сына своего Соломона на свое царство, да царицу Южскую, какъ она пришла къ царю Соломону съ подносными дарами,

[1] Столбецъ 176 г. Вухтерсъ называетъ себя иноземцемъ «цысарскія земли». Это не значитъ, конечно, что онъ былъ непремѣнно австрійцемъ, ибо испанскіе Нидерланды принадлежали также Римской имперіи. П. Н. Петровъ имѣлъ свѣдѣніе, что нѣкій Вухтерсъ, живописецъ, прибылъ въ 1603 г. изъ Нидерландовъ въ Копенгагенъ съ живописцемъ Карель ванъ Мандеромъ младшимъ. Этотъ Вухтерсъ прослужилъ будто бы при Датскомъ дворѣ около 40 лѣтъ. Московскій Вухтерсъ прибылъ въ Москву съ Датскимъ же посланникомъ. Едва ли то былъ еще помощникъ ванъ Мандера, вѣрнѣе предположить въ немъ сына или вообще родственника датскаго Вухтерса. (Петровъ. «Обзоръ движенія искусства въ Россіи съ 17-го вѣка по настоящее время», стр. VI.).

Неизвѣстный мастеръ 1670-хъ годовъ.

Царь Алексѣй Михайловичъ.

Около 1675 г. (Собраніе кн. Б. А. Куракина въ помѣстьѣ «Куракино»).

да притчу Святая Святыхъ какъ создалъ царь Соломонъ»[1]. Въ концѣ того же года онъ писалъ «на одномъ полотнѣ притчу царя Соломона, а на другомъ идолопоклоненіе»[2]. Въ 1680 г. Энгельсъ пишетъ «изъ царственныхъ книгъ притчу бракъ царя Соломона на полотнѣ большомъ къ великому государю въ хоромы» и «притчу пророка Iезекiиля съ пророчествами»[3]. Послѣднія свѣдѣнія о немъ относятся къ 1686 году[4].

[1] Столбецъ 188 года, № 276. [2] Тамъ же, № 1810 [3] Тамъ же, № 177. [4] Тамъ же, 195 года, № 158.

Изъ иностранцевъ, пріѣзжавшихъ въ Москву въ самомъ концѣ 17-го вѣка, въ документахъ упоминается еще шведскій портретистъ *Гекъ*, прибывшій въ Москву въ 1686 г. и прожившій здѣсь, какъ кажется, довольно долго [1]. Въ 1690-хъ годахъ въ Москвѣ работалъ еще нѣмецкій живописецъ *Грубе* (G. E. Grube), уроженецъ Данцига. Въ имѣніи «Петровскомъ» кн. А. М. Голицына сохранился вялый по живописи и мятый по формѣ портретъ кн. Б. И. Прозоровскаго, писаный имъ въ Новгородѣ, въ 1694 г. Другой портретъ его —Петра I въ ростъ, находится въ Нарвской ратушѣ. Онъ подписанъ 1701 годомъ и писанъ не съ натуры, такъ какъ голова его скопирована съ Кнеллеровскаго портрета 1697 года [2]. Наконецъ, въ началѣ 18-го вѣка въ Москву пріѣхалъ еще одинъ голландскій живописецъ—*Корнеліусъ Брюйнъ*, о которомъ сохранилось извѣстіе, что онъ писалъ портреты дочерей царя Ивана Алексѣевича и ихъ мать —царицу Прасковью Θеодоровну [3].

Кромѣ голландцевъ и нѣмцевъ много мастеровъ пріѣзжало изъ Польши, а кое кто и съ востока [4].

Какъ было уже указано выше, вопросъ о «парсунномъ дѣлѣ» слишкомъ мало еще изслѣдованъ для того, чтобы можно было разобраться во множествѣ сохранившихся до насъ «парсунъ». Особенно много уцѣлѣло царскихъ портретовъ, но необходимъ огромный, долголѣтній трудъ ихъ сличенія, чтобы установить точно первоначальные типы и позднѣйшіе варіанты, чтобы опредѣлить оригиналы и копіи, а среди этихъ послѣднихъ—современныя оригиналамъ и болѣе поздпія.

Среди «парсунъ», изображающихъ царей Михаила Θеодоровича и Алексѣя Михайловича, лишены всякаго иконографическаго и художественнаго значенія тѣ небольшіе конные портреты, писаные на холстѣ по золоту, которые хранятся въ Историческомъ музеѣ, какъ и варіантъ послѣдняго, находящійся въ домѣ бояръ Романовыхъ въ Москвѣ [5]. Нечего и говорить о томъ, что всѣ они писаны не русскими, а иностранцами, третьестепенными заѣзжими мастерами.

Изъ портретовъ царя Алексѣя Михайловича очень сомнителенъ тотъ, который находится въ Романовской галереѣ и изображаетъ его въ юномъ возрастѣ, но по увѣренному рисунку онъ лучше всѣхъ извѣстныхъ намъ «парсунъ». Гораздо скромнѣе знанія мастера, написавшаго портретъ Алексѣя Михайловича, нахо-

[1] Петровскій. «Обзоръ движенія искусства въ Россіи», стр. VII. [2] А. Новицкій. «Парсунное письмо въ Московской Руси». («Старые годы», іюль—сент. 1909, стр. 392). [3] Тамъ же. [4] Изъ поляковъ въ документахъ упоминаются слѣдующія лица: Кипріанъ Умбрановскій, Иванъ Мировскій, Семенъ Лисицкій, Леонтій Кисляковскій, Василій Познанскій, Григорій Одольскій. О дѣятельности всѣхъ этихъ мастеровъ см. въ книгѣ А. И. Успенскаго «Царскіе иконописцы и живописцы XVII вѣка». 2 тома. М. 1910—1913. О работахъ Познанскаго см. также въ слѣдующей главѣ, а о семьѣ Одольскихъ въ томѣ VII настоящаго изданія. Среди представителей восточнаго искусства были арабъ Савка Яковлевъ, армянинъ Салтановъ и греки Апостолъ Юрьевъ и Николай Соломоновъ. (Тамъ же). [5] Въ 1766 г. его реставрировалъ, т. е., вѣроятно, изрядно переписалъ, Петербургскій живописецъ Пфанцельтъ, какъ объ этомъ говоритъ надпись на обратной сторонѣ портрета: «Lucas Conrad Pfandzelt renoviert anno 1766».

Цари Михаилъ Өеодоровичъ и Алексѣй Михайловичъ.
Деталь фрески въ соборѣ Костромского Ипатіевскаго монастыря.—1682 г.

дящійся у кн. Б. А. Куракина, въ помѣстьѣ «Куракино», Орловской губ. *Стр. 419.* Хочется думать, что это одинъ изъ современныхъ оригиналовъ. Есть какая то необыкновенная жизненность во взглядѣ и во всемъ обликѣ царя, наводящая на мысль, что мы имѣемъ передъ собой «парсуну», списанную, быть можетъ, съ натуры. Очень близокъ къ нему по типу портретъ того же царя, находящійся въ домѣ бояръ Романовыхъ въ Москвѣ, и написанный, судя по надписи, въ 1673 г. На фонѣ въ овалѣ помѣщенъ образъ соименнаго царю святого Алексія человѣка Божія. Если этотъ портретъ писанъ за три года до кончины государя, то Куракинскій исполненъ, вѣроятно, въ послѣдній годъ его жизни,—онъ здѣсь замѣтно старше [1].

[1] Оба послѣдніе портрета тождественны съ типомъ «Титулярника» 1672 года. См. воспроизведеніе въ журн. «Старые Годы» 1909 г., іюль—сентябрь. О портретѣ Саввино-Сторожевскаго монастыря говорить не при-

Наконецъ, надо упомянуть еще о портретахъ царей Михаила Θеодоровича и Алексѣя Михайловича, написанныхъ на стѣнахъ нѣкоторыхъ храмовъ. Такіе портреты сохранились на правомъ столбѣ собора Новоспасскаго монастыря въ Москвѣ, и на правомъ же столбѣ собора Ипатьевскаго монастыря въ Костромѣ. *Стр. 421.* Эта послѣдняя фреска особенно красива по общему силуэту двухъ фигуръ и по благородной гаммѣ красокъ, но, къ сожалѣнію, она изрядно попорчена и къ тому же мастеръ, ее писавшій, конечно, всего менѣе имѣлъ въ виду «парсунное» сходство, а заботился лишь о декоративности пятна, что ему и удалось.

Изъ не-царскихъ «парсунъ» назовемъ еще портреты кн. В. В. Голицына въ Московскомъ архивѣ Министерства Иностранныхъ дѣлъ и патріарха Андріана въ Московской Синодальной конторѣ. *Стр. 423.* Первый написанъ какимъ то довольно грамотнымъ иностраннымъ мастеромъ и трактованъ въ широкой живописной, эскизной манерѣ [1]. Второй, датированный 1694 годомъ,—значительно примитивнѣе и суше.

Всѣ эти иностранцы писали, конечно, для своихъ Московскихъ церквей иконы и изображенія, соотвѣтствовавшія ихъ религіозному представленію. Русскіе иконописцы видали ихъ, и въ свою очередь стали вносить въ иконопись совершенно новые мотивы и пріемы, не только невиданные дотолѣ, но иной разъ и прямо несогласные съ общепринятыми въ Россіи религіозными представленіями. Таковы сюжеты «Пѣснь пѣсней», «Отче нашъ», «Коронованіе Богоматери» и много другихъ. Эти новшества, какъ всякія новшества во всѣ времена, раздѣлили людей на два враждебныхъ лагеря: одни всячески проклинали ихъ, другіе, напротивъ, одобряли. Недовольные возмущались новой модой писать Богородицу съ непокрытою главою и даже стоящею на лунѣ, Всемилостиваго Спаса съ державою въ рукѣ, по латинскимъ и лютеранскимъ образцамъ [2]. Въ своей духовной грамотѣ патріархъ Іосифъ завѣщаетъ: «еже бо иконы Богочеловѣка Исуса и Пречистыя Богородицы и всѣхъ святыхъ заповѣдали... съ латинскихъ и нѣмецкихъ соблазненныхъ изображеній неподобственныхъ по своимъ похотямъ церковному преданію развратно отнюдь бы не писать, и которыя гдѣ въ церквахъ неправославныя, тыя вонъ износити [3].

Патріархъ Никонъ черезъ своихъ людей всюду, даже изъ домовъ знатнѣйшихъ московскихъ сановниковъ, отбиралъ иконы, писаныя по образцу западныхъ картинъ,

ходится, ибо онъ явно вымышленъ. Очень распространенъ типъ, гравированный Штенглиномъ, но оригиналъ его до сихъ поръ не удалось найти. [1] Въ томъ же Московскомъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ дѣлъ есть еще варіантъ этого портрета, сдѣланный, очевидно, съ эскизнаго экземпляра. Послѣдній могъ быть сдѣланъ съ натуры, второй—только подслащенная парафраза эскиза: на головѣ нѣтъ шапки, лицо облагообразено и отточено до неузнаваемости, «закончены» также и руки и надѣто парадное платье. Изъ «парсунъ», находящихся въ частныхъ собраніяхъ, отмѣтимъ еще портретъ окольничьяго кн. Θ. Л. Волконскаго, находящійся въ имѣніи кн. А. А. Голицына-Прозоровскаго, «Раменское», Моск. губ., и портретъ Григорія Петровича Годунова, въ собраніи г. Акинфова въ Москвѣ. Оба относятся къ концу 17-го вѣка. [2] Рукопись патріаршей библіотеки, № 473. [3] Устряловъ. «Исторія Петра Великаго». Спб. 1858, т. II, стр. 471.

Неизвѣстный иностранный мастеръ.

Портретъ кн. В. В. Голицына.—Около 1685 г.

(Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ въ Москвѣ).

приказывалъ выкалывать глаза этимъ иконамъ и въ такомъ видѣ носить ихъ по городу, объявляя царскій указъ, угрожавшій строгимъ наказаніемъ всякому, кто осмѣлится впредь писать подобныя иконы [1]. По распоряженію патріарха Іоакима

[1] «Путешествіе антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ 17-го вѣка, описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алепскимъ». Переводъ съ арабскаго Г. Муркоса, вып. III. М. 1897, стр. 136—137. Любопытенъ здѣсь разсказъ о томъ, какъ Никонъ во время литургіи въ недѣлю православія, показывая народу подобныя иконы, бросалъ ихъ одну за другой на желѣзныя плиты пола съ такой силой, что онѣ разбивались, и велѣлъ сжечь. Противъ послѣдняго тихимъ голосомъ возразилъ стоявшій тутъ же царь, предложившій ихъ лучше зарыть въ землю.

бирючи всенародно объявляли на торговыхъ площадяхъ, чтобы «на бумажныхъ листахъ иконъ святыхъ не печатали и нѣмецкихъ еретическихъ не покупали» [1].

Но никто такъ сильно не возмущался западнымъ вліяніемъ на русскую иконопись, какъ знаменитый защитникъ старинныхъ обрядовъ, протопопъ Аввакумъ Петровъ. «По попущенію Божію,—пишетъ онъ,—умножишася въ нашей русской землѣ иконнаго письма неподобнаго изуграфы. Пишутъ Спасовъ образъ Еммануила—лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки у мышцы толстыя, тако же и у ногъ бедры толстыя, а весь яко нѣмчинъ брюхатъ и толстъ учиненъ, лишь сабли той при бедрѣ не написано... А все то кобель борзой Никонъ врагъ умыслилъ будто живыя писать. А устрояетъ все по фряжскому сирѣчь по нѣмецкому. Вотъ и никоніане учнутъ писать Богородицу чревату въ Благовѣщенье, яко и фрязи поганыя. А Христа на крестѣ раздутовата: толстехонекъ миленькой стоитъ, и ноги тѣ у него что стульчики. Охъ, охъ, бѣдная Русь! чего то тебѣ захотѣлось нѣмецкихъ поступковъ и обычаевъ» [2]!

Однако, новое направленіе въ иконописи находило себѣ и горячихъ защитниковъ. Очень интереснымъ въ этомъ смыслѣ памятникомъ является посланіе изографа Іосифа Володимірова своему другу иконописцу Симону Ушакову. Въ этомъ посланіи Володиміровъ возстаетъ противъ отсталыхъ взглядовъ на искусство, высказанныхъ въ одной изъ бесѣдъ въ домѣ Ушакова сербскимъ архидіакономъ Іоанномъ Плѣшковичемъ. «Неужели ты скажешь,—пишетъ изографъ, обращаясь къ Плѣшковичу,—что только однимъ русскимъ дано писать иконы»? Иноземцы, по мнѣнію Іосифа, пишутъ всѣ лица и сцены «будто живыя изображенія», а на древнихъ русскихъ иконахъ молодыя лица изображены сухими и старообразными. Важно не то, кому принадлежитъ то или иное художественное произведеніе, а лишь то, прекрасно оно или уродливо. Вполнѣ православный въ своихъ убѣжденіяхъ, Володиміровъ возмущается при одной мысли объ оскорбленіи благочестиваго чувства безобразіемъ.

Игорь Грабарь.

Александръ Успенскій.

[1] Акты Археографической экспедиціи, т. IV, № 200, стр. 255. [2] Матеріалы для исторіи раскола, изданные подъ ред. проф. Н. И. Субботина, т. V. М. 1879 г., стр. 291—297.

XIII.

СИМОНЪ УШАКОВЪ И ЕГО ШКОЛА.

(Род. въ 1626 г., ум. 25 іюня 1686 г.)

Какъ ни велико было число противниковъ западныхъ — «фряжскихъ» иконъ, сторонниковъ ихъ было еще больше, и русская иконопись быстро приближалась къ концу. Тотъ медленный, почти незамѣтный въ своей постепенности ущербъ, который судьба готовила великому древне-русскому искусству, и который привелъ новгородскую икону къ ранне-московскимъ и Строгановскимъ письмамъ, теперь, въ работахъ царскихъ иконописцевъ и живописцевъ, сразу обозначился совершенно ясно. Съ ними кончилась русская «иконопись», но русская «живопись», о которой инымъ изъ нихъ какъ будто грезилось, не съ ними началась.

«Иноземщина» или «фрязь» вошла въ русскую иконопись не сразу, а вливалась въ нее на протяженіи долгаго времени. Уже Строгановскіе мастера, дожившіе до воцаренія Михаила Θеодоровича, были въ значительной степени заражены фряжскимъ духомъ, и съ этого времени рѣдкая русская икона вполнѣ свободна отъ вліянія западныхъ формъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда иконописецъ прибѣгалъ къ намѣренной архаизаціи, и обращался къ древнимъ «переводамъ», онъ, при самомъ добромъ намѣреніи списать точную копію съ старой иконы, вносилъ въ нее черты новаго пошиба. Съ такой «фрязью» въ Москвѣ скоро свыклись, и не она послужила поводомъ къ той ожесточенной борьбѣ, которая разыгралась нѣсколько лѣтъ спустя послѣ кончины Михаила Θеодоровича. Строгановской «фрязи» попросту не замѣтили, такъ какъ иконы Строгановскихъ мастеровъ были прежде всего вполнѣ каноничны, а тотъ легкій уклонъ въ сторону жизненныхъ наблюденій, который мы въ нихъ замѣчаемъ, необыкновенно счастливо слился съ преданіями Новгородскаго искусства. Но вотъ, наѣхали иностранцы и привезли съ собой «куншты», — тѣ гравюры, которыя какъ разъ къ этому времени получили въ Европѣ небывалое раньше распространеніе. Тогда-то и появились первые «латинскіе и Лютеровы поганые образа», вызвавшіе въ Москвѣ бурю. Помимо неканоничности сюжетовъ, была въ этихъ

иконахъ еще одна черта, также не мало смущавшая умы. Эту сторону новшества ярко формулировалъ протопопъ Аввакумъ въ своей знаменитой филиппикѣ противъ «богомерзкихъ» иконъ: «А все то писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя» [1].

Въ этомъ противоположеніи «плотскаго» и «горняго», или, по современной терминологіи, — реальнаго и идеальнаго, лежитъ весь центръ тяжести. «Не подобаетъ правовѣрному и глядѣть много, не токмо кланятися такимъ неподобнымъ образамъ».— убѣжденно восклицаетъ Аввакумъ [2]. По его мнѣнію, все, что изображается на иконѣ, есть нѣкій горній міръ, нѣчто идеальное, существующее внѣ видимой, тѣлесной, осязаемой дѣйствительности, и всякое приближеніе къ этой повседневности и прозѣ есть уже кощунство, ересь и «отъ діавола». Но всѣ эти изступленныя рѣчи не могли уже остановить начавшагося движенія, которому сочувствовали самъ царь Алексѣй Михайловичъ и его любимецъ, начальникъ Оружейной палаты бояринъ Хитрово. Въ противоположность своему отцу, царь Алексѣй Михайловичъ былъ менѣе всего охранителемъ старыхъ преданій въ иконописи. Изъ множества сохранившихся документовъ Оружейной палаты видно, что его личные вкусы были совершенно опредѣленно направлены въ сторону того самаго «плотскаго», реалистическаго искусства, которое привело въ негодованіе неистоваго Аввакума. И поручая завѣдываніе всѣмъ иконописнымъ дѣломъ на Руси Оружейничему Богдану Матвѣевичу Хитрово, онъ, конечно, зналъ о сочувствіи послѣдняго «фряжскому дѣлу» [3]. Но любопытнѣе всего то, что, быть можетъ, самую рѣшительную поддержку новое направленіе нашло въ лицѣ Никона, столь горячо возставшаго противъ «нѣмецкихъ» иконъ. Въ то время, какъ Аввакумъ нападалъ главнымъ образомъ на низведеніе «горняго» искусства - «долу», на его вульгаризацію,—какъ онъ сказалъ бы, если бы жилъ въ наши дни,—Никонъ возмущался только ихъ «неправославіемъ», которое усматривалъ исключительно въ католическихъ и лютеранскихъ сюжетахъ и мысляхъ, перенятыхъ русскими иконописцами у западныхъ мастеровъ. Никто такъ охотно не позировалъ для портретовъ, никто такъ не цѣнилъ «живописное письмо», какъ именно онъ, и, конечно, ему не меньше, чѣмъ царю и Хитрово русская иконопись второй половины 17-го вѣка обязана своимъ полнымъ перерожденіемъ. Но, конечно, роль этихъ лицъ,—и царя, и Хитрово и Никона сводилась только къ покровительству новшествамъ. Надо было явиться иконописцу, надѣленному достаточнымъ дарованіемъ и особымъ новаторскимъ темпераментомъ, чтобы новымъ исканіямъ была обезпечена побѣда. И такой человѣкъ явился въ лицѣ знаменитаго

[1] «Матеріалы для исторіи раскола», изданныя подъ ред. проф. Н. И. Субботина, т. V, М. 1879, стр. 291. — [2] Тамъ же. — [3] О замѣчательной дѣятельности Хитрово въ этомъ именно направленіи см. цѣнное изслѣдованіе В. К. Труговскаго «Богданъ Матвѣевичъ Хитрово и Московская Оружейная палата». («Старые Годы 1909» г., іюль — сентябрь).

Симонъ Ушаковъ.
«Архіерей Великій».
1658 г.

Трапезная Московской церкви Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ.

царскаго «изографа» Симона Ушакова, послѣ Рублева, пожалуй, единственнаго общеизвѣстнаго мастера во всей исторіи древне-русскаго искусства [1].

Симонъ Ѳедоровичъ Ушаковъ очень рано сталъ обучаться иконописи, такъ какъ въ 1648 г., имѣя отъ роду всего 22 года, былъ уже назначенъ царскимъ жалованнымъ иконописцемъ [2]. Назначеніе это надо признать совершенно исключительнымъ, ибо въ жалованные иконописцы принимались только самые опытные и заслуженные изъ «кормовыхъ», или вольныхъ мастеровъ. Вскорѣ послѣ поступленія онъ былъ откомандированъ въ Серебряную палату, гдѣ въ теченіе 16 лѣтъ состоялъ «знамен-

[1] Между тѣмъ, какъ жизнь и произведенія огромнаго большинства старыхъ русскихъ иконописцевъ до самаго послѣдняго времени оставались совершенно неизслѣдованными, Симону Ушакову уже въ первой половинѣ 19-го вѣка удѣлялось много вниманія, а въ 1873 г. Г. Д. Филимоновъ издалъ цѣлое изслѣдованіе, посвященное этому мастеру и его эпохѣ: «Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха Русской Иконописи». (Сборникъ на 1873 годъ, изданный Обществомъ древне-русскаго искусства при Московскомъ Публичномъ музеѣ, подъ редакціей Г. Филимонова», стр. 3—104). Этотъ замѣчательный трудъ до сихъ поръ не утратилъ своего значенія, несмотря на то, что за 40 лѣтъ, истекшихъ со времени его напечатанія, найдено много новыхъ данныхъ о жизни и творчествѣ Ушакова, неизвѣстныхъ Филимонову. Обширная монографія о немъ, въ значительной части по новымъ матеріаламъ, напечатана А. И. Успенскимъ въ «Словарѣ царскихъ иконописцевъ я живописцевъ 17-го вѣка». См. также Д. К. Треневъ. «Памятники древне-русскаго искусства церкви Грузинской Богоматери въ Москвѣ». М. 1903; В. П. Гурьяновъ. «Иконы Спасителя письма Симона Ушакова». М. 1907. [2] Симонъ—собственно только прозвище Ушакова, настоящее имя его было Пименъ, какъ это видно изъ нѣкоторыхъ его подписей. Вотъ, напримѣръ, подпись на иконѣ Спаса Нерукотвореннаго въ Троицкомъ соборѣ Троице-Сергіевой лавры: «писалъ Государевъ иконописецъ и дворянинъ московскій грѣшный Пиминъ, по прозванію Симонъ Ушаковъ». Икона датирована 1677 г.

Симонъ Ушаковъ. Образъ Спаса Нерукотвореннаго. 1677 г.

Троицкій соборъ Троице-Сергіевой лавры. (Фот. В. П. Гурьянова).

щикомъ», т. е. рисовальщикомъ. Главное его занятіе здѣсь состояло въ сочиненіи рисунковъ для различныхъ предметовъ церковной утвари и царскаго обихода. Больше всего приходилось рисовать узоры и изображенія святыхъ для золотыхъ, серебряныхъ и эмалевыхъ издѣлій, но одновременно онъ писалъ и образа, и фрески, и знамена, чертилъ карты и планы, дѣлалъ рисунки для монетъ и украшеній на ружья, а также рисовалъ на бумагѣ картины [1].

Самое раннее изъ датированныхъ произведеній Ушакова—образъ Владимірской Божіей Матери 1652 года, находящійся въ Московской церкви архангела Михаила въ Овчинникахъ. Эта, сама по себѣ не интересная, вполнѣ заурядная икона любопытна только въ томъ отношеніи, что ясно указываетъ художественную среду, изъ которой вышелъ Ушаковъ. Икона Овчинниковской церкви очень типична для второй половины царствованія Михаила Θеодоровича, для той эпохи русскаго

[1] Филимоновъ, тамъ же, стр. 6—7.

Симонъ Ушаковъ.

Образъ Спаса Нерукотвореннаго. 1673 г.

Ризница Троице-Сергіевой лавры. (Фот. В. П. Гурьянова).

искусства, когда различіе между Московской и Строгановской школами стерлось почти окончательно. Ничто еще не предвѣщаетъ здѣсь пути, по которому вскорѣ направился Ушаковъ. Всего пять лѣтъ спустя онъ пишетъ своего «Великаго Архіерея» *стр. 427*, съ котораго слѣдуетъ вести начало новаго, «Ушаковскаго» періода русской иконописи [1]. Написанная еще въ техникѣ чисто иконописной, икона «Архіерей» тѣмъ не менѣе не имѣетъ ничего общаго со всѣмъ духомъ и смысломъ русской иконописи. Въ этомъ вяломъ, усталомъ обликѣ нѣтъ ничего, поднимающагося надъ землей, нѣтъ и намека на тотъ вдохновенный полетъ въ высь, въ нездѣшніе края, которымъ такъ сильно искусство древняго Новгорода: то было «горнее», это —«плотское»: тамъ свѣтлый праздникъ, торжественный перезвонъ, здѣсь унылыя, сѣрыя будни [2].

[1] Архіерей Великій это—Іисусъ Христосъ въ видѣ великаго архіерея, «по чину Мельхиседекову». На иконѣ надпись: «Архіерей Великій прошедый небѣса». Внизу подпись: «написанъ Царскимъ мастеромъ Симономъ Ушаковымъ въ 7165 лѣто въ царство царя Алексія Михайловича». [2] Икона эта находится надъ аркой въ трапезѣ главной церкви Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ.

Если икона «Архіерей Великій» имѣетъ еще отдаленную, хотя бы только внѣшне-техническую связь съ предшествующей иконописью, то всѣ послѣдующія произведенія Ушакова теряютъ и это призрачное родство съ нею, и тутъ съ особенной ясностью вскрывается основной грѣхъ всего его творчества, а вмѣстѣ съ тѣмъ и грѣхъ всей Ушаковской эпохи. Нагляднѣе всего это видно на его иконахъ Спасителя, тѣмъ болѣе, что слава Ушакова была основана главнымъ образомъ на его необыкновенномъ искусствѣ въ писаніи ликовъ, въ которомъ онъ не зналъ себѣ соперниковъ. Въ этихъ ликахъ традиціонный типъ Русскаго Спасителя получилъ новыя, невѣдомыя ему дотолѣ черты. Новгородскій Спасъ былъ грознымъ Богомъ, новый Спасъ безконечно ласковѣе: онъ Богочеловѣкъ. Это очеловѣченье Божества, приближеніе его къ намъ внесло теплоту въ суровый обликъ древняго Христа, но въ то же время лишило его монументальности. Въ церкви Григорія Неокесарійскаго на Полянкѣ есть мѣстная икона работы Ушакова, 1668 года, изображающая Господа Вседержителя съ раскрытымъ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ. Этотъ образъ также человѣчнѣе прежнихъ, но въ то же время это одно изъ самыхъ непріятныхъ произведеній Ушакова, въ которомъ онъ подаетъ руку скучнѣйшимъ Палеховскимъ и Мстерскимъ иконописцамъ-промышленникамъ.

Изъ многочисленныхъ варіантовъ «Спаса Нерукотвореннаго» особенной славой пользуются два, находящіеся въ Троице-Сергіевой лаврѣ. Болѣе ранній изъ нихъ хранится въ ризницѣ и датированъ 1673 годомъ. *Стр. 429.* Глядя на эту добросовѣстно раздѣланную, тщательно распушенную голову, съ недоумѣніемъ вспоминаешь о тѣхъ безмѣрныхъ восторгахъ, которые въ свое время вызывала знаменитая икона. На самомъ же дѣлѣ здѣсь безвозвратно утеряна строгая монументальная красота древняго «Спаса», красота стиля, и совсѣмъ не найдена ни живописная красота, ни красота жизни. Съ точки зрѣнія внѣшней правды все это такъ же непохоже на жизнь, какъ и стильные Новгородскіе лики, но тѣ—внутренно правдивы, а этотъ и внѣшне и внутренно лживъ. Авторъ не имѣлъ крыльевъ, чтобы подыматься въ высь, но ему не хватало мужества опуститься на землю до конца, и онъ повисъ посрединѣ. Все искусство Ушакова было искусствомъ компромисса и какъ таковое не было и не могло быть значительнымъ, несмотря на огромное вліяніе, оказанное имъ на все послѣдующее иконное дѣло.

Пожалуй еще разительнѣе это бросается въ глаза въ другомъ «Нерукотворенномъ Спасѣ», находящемся въ Троицкомъ соборѣ Троице-Сергіевой лавры. *Стр. 428.* Написанный въ 1677 г., этотъ образъ настолько «академиченъ», что его почти можно было бы принять за заказную работу какого нибудь академика-богомаза 1860-хъ годовъ, если бы не старая, безусловно подлинная Ушаковская надпись [1].

[1] Все, сказанное объ этихъ «Спасахъ» Ушакова, относится и къ безчисленнымъ варіантамъ ихъ, частью подписнымъ, а частью предполагаемымъ работамъ Ушакова. Изъ иконъ «Спаса Нерукотвореннаго» назовемъ ту,

Яковъ Казанецъ, Гаврило Кондратьевъ и Симонъ Ушаковъ.

«Пѣніе всякое побѣждается». Клеймо иконы «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ».— 1659 г.
(Церковь Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ).

Если современники Ушакова цѣнили его главнымъ образомъ за «живопись» ликовъ, и эта репутація упорно держалась послѣ его смерти, передаваясь иконниками и любителями изъ поколѣнія въ поколѣніе свыше 150 лѣтъ, то послѣ Филимонова центръ тяжести Ушаковскаго искусства переносится съ ликовъ на композицію и художественную изобрѣтательность этого мастера. Любители совершаютъ теперь свои паломничества уже не къ Троице-Сергію, къ знаменитымъ образамъ Спаса Нерукотвореннаго, а идутъ въ Китай-городъ, въ популярнѣйшую отнынѣ церковь Грузинской Божіей Матери, чтобы часами простаивать передъ иконой «Благовѣщенія». Тѣ 12 семивершковыхъ иконокъ-клеймъ, которыя окружаютъ центральную большую икону Благовѣщенія, иллюстрируя слова отдѣльныхъ кондаковъ изъ акаѳиста Богородицѣ, до сихъ поръ считаются лучшими созданіями Ушакова, и—послѣ Рублевской Троицы—едва ли не величайшими шедеврами всего древне-русскаго искусства. *Стр. 431, 433, 435, 437.*

Перечитывая то множество восторженныхъ статей, которыя съ легкой руки Филимонова были написаны по поводу прославленнаго «Благовѣщенія», изумляешься силѣ гипноза, таящейся въ писаніяхъ этого изслѣдователя, и дѣйствующей нынѣ столь же неотразимо, какъ и сорокъ лѣтъ тому назадъ, по выходѣ въ свѣтъ монографіи объ Ушаковѣ. Ибо чѣмъ другимъ, если не гипнозомъ, можно объяснить то, что автору чисто фряжскихъ, «живописныхъ» образовъ Спаса Нерукотвореннаго, не колеблясь, приписывали столь очевидную поздне-строгановскую икону, какъ «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ Богородицѣ»? Между тѣмъ, на одномъ изъ клеймъ акаѳиста,—на томъ, которое иллюстрируетъ слова 11-го кондака «Пѣніе всякое побѣждается» *стр. 431*, находится слѣдующая надпись: «Писа до лицъ сии образъ Яковъ Казанецъ до лицъ же выбирку довершилъ Гаврило Кондратьевъ, а лица у всей иконы писалъ Симанъ Ѳеодоровъ сынъ Ушаковъ написася отъ созданія міра 7167 г. отъ воплощенія Сына Божія 1659 г. іюля въ 28 день». Въ этой лѣтописи, перечисляющей работу каждаго изъ трехъ мастеровъ, ни слова не сказано, кто сочинилъ икону—или по тогдашней терминологіи—кто «знаменилъ», чей рисунокъ или «ознаменка»? «Нѣтъ сомнѣнія, что сочиненіе или исполненіе его не принадлежитъ никому другому, кромѣ Ушакову»,—рѣшительно заявляетъ Филимоновъ только потому, что Ушаковъ былъ хорошимъ «знаменщикомъ»[1]. Едва ли это такъ. Прежде всего *Яковъ Тихоновичъ Казанецъ* или Яковъ Тихоновъ,—иногда и Яковъ Рудаковъ, какъ онъ также назывался,—былъ въ то время старшимъ, первымъ царскимъ мастеромъ, а Ушаковъ стоялъ на второмъ мѣстѣ[2]. Иконописецъ, руководившій

которая находится въ Новгородскомъ Епархіальномъ музеѣ. Она слабѣе московскихъ. Нѣсколько лучше знаменитый Деисусъ въ собраніи гр. П. С. Уваровой и мѣстная икона «Спаса» въ церкви Григорія Неокесарійскаго въ Москвѣ. [1] Филимоновъ. «Симонъ Ушаковъ», стр. 18. [2] Тамъ же. См. также «Словарь царскихъ иконописцевъ и живописцевъ» А. И. Успенскаго. Какимъ превосходнымъ мастеромъ былъ этотъ Яковъ Казанецъ, видно

Яковъ Казанецъ, Гаврило Кондратьевъ и Симонъ Ушаковъ.

1659 г. «Сила Вышняго осѣни тогда къ зачатію». Клеймо иконы «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ». (Церковь Грузинской Божіей Матери).

данной работой, всегда ставился на первомъ мѣстѣ, и конечно, гораздо больше основаній предполагать, что сочинителемъ «Благовѣщенія», авторомъ всей композиціи является Казанецъ, писавшій «доличное»; окончательную раздѣлку мелочей,—

на царскихъ дверяхъ собора Рождества Богородицы Звенигородскаго Савинскаго монастыря, написанныхъ имъ въ 1666 г. (Тамъ же, стр. 231).

«выбирку»—доверишилъ Гаврило Кондратьевъ, а Ушакову принадлежатъ одни лишь лица иконы, играющія въ столь сложной, затѣйливой композиціи лишь весьма скромную роль. Какъ это клеймо, такъ въ особенности второе верхнее—на слова 3-го кондака «Сила Вышняго осѣни тогда къ зачатію браку неискустнѣй» *стр. 433*, ничѣмъ не отличаются ни по общему характеру, ни по отдѣлкѣ отъ такихъ запоздалыхъ строгановскихъ иконъ, какъ «Благовѣщеніе» Спиридона Тимоѳеева *стр. 404*, мастера совершенно неизвѣстнаго и несомнѣнно безконечно уступавшаго первостатейному царскому иконописцу Казанцу.

Самымъ популярнымъ клеймомъ «Благовѣщенія», приписываемаго Ушакову, является то, которое иллюстрируетъ первый кондакъ акаѳиста,—«Взбранной Воеводѣ побѣдительная, яко избавльшеся отъ злыхъ, благодарственная, восписуемъ ти раби твои, Богородице». Эта пѣснь, какъ извѣстно, имѣетъ въ виду прославленіе чудеснаго избавленія Константинополя заступничествомъ Богоматери, отъ нашествія непріятелей, почему иконописецъ-иллюстраторъ взялъ главной темой для клейма изображеніе осады Константинополя. Филимонова поражала здѣсь больше всего сложность композиціи и множество тщательно выписанныхъ фигуръ. Очень трогательно его наивное восхищеніе «силою исполненія весьма трудной задачи—представить на маломъ пространствѣ множество фигуръ» [1]. По красотѣ композиціи клеймо «Взбранной Воеводѣ» значительно уступаетъ другому клейму того же акаѳиста,—на слова «Проповѣдницы богоносніи бывше волсви», гдѣ всего нѣсколько фигуръ. *Стр. 435*. Но даже если достоинство композиціи измѣрять количествомъ фигуръ, то выше были уже приведены примѣры не менѣе сложныхъ и «жизненныхъ» композицій и не менѣе дробнаго письма, относящіеся къ эпохѣ, предшествовавшей появленію Ушакова. Достаточно вспомнить хотя бы такіе отлично сочиненные куски,—настоящія «картины» въ миніатюрѣ—какъ детали житія святыхъ Бориса и Глѣба изъ собранія С. П. Рябушинскаго *стр. 334, 336*, или детали болѣе близкой по времени къ Ушакову иконы «Чудеса Архистратига Михаила». *Стр. 397*. Такимъ образомъ, нѣтъ ничего дѣйствительно новаго въ деталяхъ «акаѳиста», окружающаго «Благовѣщеніе». Совершенно невѣрно также и утвержденіе, будто эти послѣдніе уже по самому исполненію несравненно выше всего, что было извѣстно до того, и писалось современниками Ушакова. Какъ разъ сравненіе клеймъ «акаѳиста» хотя бы съ такой иконой эпохи Михаила Ѳеодоровича, какъ «Положеніе Ризы Господней» *стр. 389*, вскрываетъ всѣ недостатки мелочного письма «Благовѣщенія», и еще сильнѣе подчеркиваетъ безподобное мастерство, сверкающее въ иконѣ Рогожскаго кладбища.

[1] Тамъ же, стр. 12. Филимоновъ не останавливается даже передъ совсѣмъ забавнымъ утвержденіемъ,—«что художникъ пользовался всѣми бывшими у него подъ рукою матеріалами,—иллюстрированными изданіями, гравюрами, отчасти современною натурою»,—все это, видимо, для болѣе вѣрной передачи осады Константинополя, словомъ, почти археологъ!

Яковъ Казанецъ, Гаврило Кондратьевъ и Симонъ Ушаковъ.

«Проповѣдницы богоносніи бывше волсви». Клеймо иконы «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ». 1659 г. (Церковь Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ).

Становится очевиднымъ, что «знаменитѣйшее изъ произведеній Ушакова»—икона «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ» прежде всего не есть произведеніе Ушакова, писавшаго здѣсь только лица, а затѣмъ никоимъ образомъ не есть нѣчто исключительное для своего времени. Такимъ исключительнымъ произведеніемъ съ гораздо большимъ правомъ можно назвать другую икону-картину той же церкви Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ,—икону Владимірской Божіей Матери. Вся ея плоскость занята гигантскимъ фантастическимъ деревомъ, выросшимъ внутри Московскаго Успенскаго собора, пробившимся сквозь его среднюю главу и заполнившимъ все небо вѣтвями, похожими на виноградныя лозы, такими же листьями и гроздьями. Успенскій соборъ, представленный для наглядности роста дерева въ разрѣзѣ, возвышается посреди Кремля, за той кремлевской стѣной, которая выходитъ на Красную площадь. Стѣна и всѣ башни, начиная съ Спасской и кончая крайними справа и слѣва, изображены въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ были при Ушаковѣ. Внутри Успенскаго собора, по сторонамъ ствола дерева, у его корня, стоятъ наклонившись другъ къ другу митрополитъ Петръ, святитель Московскій, и великій князь Іоаннъ Даниловичъ. Послѣдній, схвативши обѣими руками стволъ, какъ бы сажаетъ его въ землю, а святой Петръ поливаетъ корень изъ особаго сосуда-лейки. *Стр. 439.* На вѣтвяхъ дерева, по двумъ побѣгамъ, идущимъ вверхъ параллельно среднему стволу, словно причудливые плоды, висятъ круглые медальоны съ изображеніями святыхъ,—10 съ лѣвой стороны и 10 съ правой. Центръ иконы занятъ огромнымъ оваломъ, въ которомъ помѣщена самая икона Владимірской Божіей Матери. Внизу, на нѣкоторомъ разстояніи отъ митрополита и великаго князя, стоятъ: слѣва—царь Алексѣй Михайловичъ, справа—царица Марія Ильинична съ дѣтьми Алексѣемъ Алексѣевичемъ и Ѳеодоромъ Алексѣевичемъ.

Мысль, которую художникъ хотѣлъ выразить въ этой композиціи, станетъ понятной, если вспомнить лѣтописное извѣстіе о пророческихъ словахъ Петра митрополита, сказанныхъ имъ Іоанну Калитѣ по поводу грядущей славы и благоденствія Москвы. Могучее «древо Москвы», насажденное первымъ «истинно-московскимъ» государемъ,—собирателемъ земли русской, и взлелѣянное первосвятителемъ Московскимъ, достигло теперь, при державѣ первыхъ царей новаго дома столь пышнаго расцвѣта, что пророчество казалось сбывшимся въ полной мѣрѣ. И среди «пречудныхъ» цвѣтеній этого дерева, на самомъ верху, рядомъ съ Дмитріемъ царевичемъ и царемъ Ѳеодоромъ Іоанновичемъ, мы видимъ и царя Михаила Ѳеодоровича и его отца, патріарха Филарета, всѣхъ въ качествѣ святыхъ «строителей земли русской» [1]. Вотъ когда нашла свое высшее, послѣднее выраженіе идея государствен-

[1] По поводу Ѳеодора Іоанновича Филимоновъ напоминаетъ, что въ сводной редакціи русскаго подлинника 17-го вѣка имя его стоитъ постоянно, во всѣхъ спискахъ въ числѣ русскихъ святыхъ, подъ 15 февраля. «Свя-

Яковъ Казанецъ, Гаврило Кондратьевъ и Симонъ Ушаковъ.

«Взбранной Воеводѣ». Клеймо иконы «Благовѣщеніе съ акаѳистомъ».—1659 г.

(Церковь Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ).

ности, присущая Московской иконописи и совершенно неизвѣстная Новгородской, вотъ когда иконопись превратилась въ одно изъ могучихъ средствъ власти, на службѣ у которой она состояла.

Что говорить: это «Московское древо» выдумано хорошо,—вѣрнѣе,—хорошо примѣнена къ данному случаю старая идея «древа Іессеова», но надо сознаться, что самая «выдумка» скорѣе литературнаго, нежели художественнаго порядка. Все это скорѣе работа головы, чѣмъ глазъ,—все отъ мозга, а не отъ сердца. И это неизбѣжно должно было отразиться на чисто художественной сторонѣ Ушаковской картины, лишенной и того графическаго очарованія, которое есть въ клеймахъ «Благовѣщенія».

Икона Владимірской Божіей Матери писана въ 1668 г., какъ видно изъ надписи на ней [1]. Много общаго съ ея письмомъ имѣетъ «Спасъ Нерукотворенный съ утренними стихирами» въ церкви Ильи Обыденнаго въ Москвѣ, относящійся къ 1675 г. [2]. Одной изъ послѣднихъ работъ Ушакова является икона «Господа Вседержителя» въ иконостасѣ Троицкаго собора Троице-Сергіевой лавры, датированная 1685 г. [3]. *Стр. 441.* Она типична не столько для самого Ушакова, сколько для всей его школы. Какъ бы ни относиться къ живописи его «Спасовъ Нерукотворенныхъ», въ ней онъ является мастеромъ высоко индивидуальнымъ для своего времени: такихъ ликовъ не писалъ на Москвѣ никто кромѣ Ушакова, ни при его жизни, ни послѣ его смерти. Троицкій «Вседержитель», напротивъ того, являетъ собою всѣ тѣ черты, которыя были переняты у Ушакова его многочисленными послѣдователями и доведены ими до обще московскаго «изографскаго» штампа. Этотъ золотой престолъ, расписанный тушью, спинка и подушка, украшенныя золотымъ орнаментомъ въ характерѣ «золотой набойки», такія же орнаментальныя золотыя пятна на одеждѣ—все это типичныя особенности иконъ царскихъ изографовъ послѣдней четверти 17-го вѣка. Краски этого времени обыкновенно цвѣтисты, и мало напоминаютъ глухіе колера первой половины столѣтія, но неизмѣнный характеръ «штампа», присущій всѣмъ этимъ скорѣе калиграфическимъ, чѣмъ чисто живописнымъ работамъ, придаетъ имъ нѣчто непріятное, неживое, механическое.

Но если Ушаковъ не былъ тѣмъ «Рафаэлемъ» русскаго искусства, котораго въ немъ видѣли увлекавшіеся любители и археологи, то отсюда все же не слѣдуетъ, чтобы онъ былъ человѣкомъ зауряднымъ и мало даровитымъ. Отказать ему

таго благовѣрнаго государя и великаго князя Ѳеодора Іоанновича, Московскаго и всея Россіи новаго чудотворца». Филимоновъ. «Симонъ Ушаковъ», стр. 36.

[1] «Писана сія икона отъ сотворенія свѣта текуща (го) подъ солнцемъ 7176 лѣта во дни благочестиваго и христолюбиваго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи самодержца. А писалъ сій образъ его государевъ зографъ Пименъ Зовомый Симонъ Ушаковъ».

[2] Клейма, окружающія центральную икону Спаса сильно попорчены, но насколько можно судить по уцѣлѣвшимъ мѣстамъ, это—типичная московская иконопись 1640—1660-хъ годовъ, со всѣми ея недостатками.

[3] Такая же почти икона есть въ Смоленскомъ соборѣ Новодѣвичьяго монастыря. Она датирована 1682 г.

Симонъ Ушаковъ. Насажденіе «древа московскаго государства» Петромъ митрополитомъ и Иваномъ Калитой. (Нижняя половина иконы Владимірской Божіей Матери въ церкви Грузинской Божіей Матери въ Китай-городѣ). 1668 г.

въ большомъ дарованіи и сильной волѣ никакъ нельзя, и не его вина, если, волею судьбы, эпоха, въ которую онъ жилъ и работалъ, не была праздникомъ русскаго искусства. Мы видѣли, какъ неуклонно шло оно къ ущербу, какъ съ каждымъ новымъ десятилѣтіемъ иконопись падала все ниже и ниже: остановить это стремленіе къ уклону было Ушакову не по силамъ, какъ не по силамъ была ему отважная попытка переродить иконное дѣло, вливъ въ него новыя мысли и чувства. При другихъ обстоятельствахъ и въ другую эпоху онъ сдѣлалъ бы больше.

Дарованіе Ушакова видно и въ его гравюрахъ. Листовъ, гравированныхъ имъ самимъ, сохранилось немного, но есть основаніе думать, что многіе изъ листовъ

Аѳанасія Трухменскаго сочинены Ушаковымъ [1]. Изъ несомнѣнныхъ Ушаковскихъ гравюръ наиболѣе интересна та, которая изображаетъ «Семь смертныхъ грѣховъ». *Стр. 442.* Здѣсь изображенъ грѣшникъ, ползущій на четвереринькахъ, съ руками и ногами, скованными цѣпями. На спинѣ онъ несетъ двѣ корзины съ различными животными - эмблемами семи смертныхъ грѣховъ. Верхомъ на грѣшникѣ сидитъ бѣсъ, погоняющій его плетью. Справа изображенъ вѣчный огонь, а сверху и слѣва размѣщены выписки изъ апокалипсиса. Этотъ офортъ свидѣтельствуетъ о большой умѣлости Ушакова, свободно справляющагося съ анатоміей человѣческаго тѣла и не останавливающагося передъ самыми головоломными ракурсами, съ которыми не могъ справиться никто изъ его русскихъ современниковъ [2].

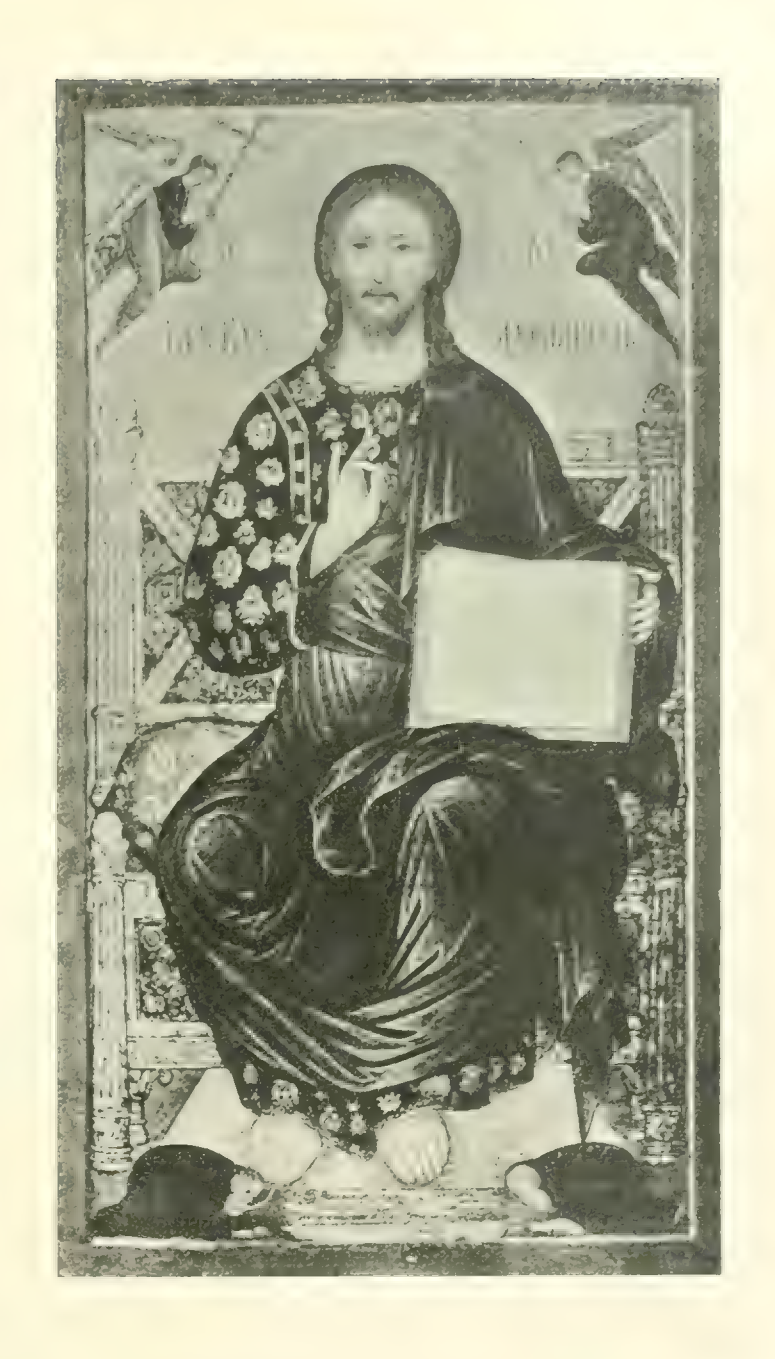
Трагедія Ушаковскаго искусства заключается въ томъ, что онъ не былъ въ сущности ни иконописцемъ, ни живописцемъ: отставъ отъ первыхъ, онъ не присталъ ко вторымъ. Оттого, при несомнѣнной даровитости, онъ не могъ дать ничего, что восхищало бы насъ своей яркостью и давало подлинную художественную радость. Вліяніе его на судьбу русской иконописи такъ велико, что мы въ правѣ называть всю вторую половину 17-го вѣка и даже добрую часть 18-го—эпохой Ушакова. Въ этомъ вліяніи, болѣе нежели въ чемъ либо другомъ, намъ уясняется значительность всей его фигуры. Филимонову и его послѣдователямъ Ушаковъ казался геніемъ, возродившимъ упавшую было иконопись, не давшимъ ей заблудиться въ безпорядочномъ хаосѣ западныхъ формъ и идей, бережно лелѣявшимъ ея исконный, русскій ликъ, который она сохранила подъ его кистью, не взирая на всю свою «фрязь». Увы,—для насъ онъ злой геній русской иконописи. Нынѣ, когда мы знаемъ о ея судьбахъ больше, чѣмъ зналъ Филимоновъ, когда вынаружены всѣ ея подъемы и уклоны, и выявлены точки высшихъ достиженій, мы можемъ лишь горько сѣтовать на то, что человѣкъ этотъ былъ слишкомъ даровитъ и слишкомъ силенъ. Ибо чѣмъ даровитѣе и сильнѣе былъ Ушаковъ, тѣмъ горше было для древне-русскаго искусства. Нѣтъ, онъ не лелѣялъ преданій, больше чѣмъ когда либо нуждавшихся въ охранѣ, и не уберегъ русскаго лика иконы.

Вся послѣдующая иконопись раздѣлилась на четыре параллельныя теченія, которыя имѣли своими истоками искусство Ушакова. Оглядываясь на художественное наслѣдство послѣдняго, приходишь къ заключенію, что оно не было вполнѣ одно-

[1] Въ нѣкоторыхъ гравюрахъ Трухменскаго стоитъ и подпись Ушакова въ качествѣ «знаменщика»: «Симонъ Ушаковъ знаменовалъ». Однако, есть и такія гравюры, на которыхъ имени Трухменскаго нѣтъ, а стоитъ одна лишь Ушаковская подпись, притомъ сказано не «знаменовалъ», а «начерталъ». Ровинскій полагалъ, что это означаетъ «начерталъ иглой». Къ такимъ гравюрамъ относится «Отечество» или Троица. [2] Впрочемъ, Ровинскій высказалъ предположеніе, что рисунокъ этой картинки могъ быть заимствованъ нашимъ художникомъ съ какого нибудь иностраннаго образца. («Подробный словарь русскихъ граверовъ 16—19-го вѣка», т. II, Спб. 1895). Въ библіотекѣ Московской Синодальной типографіи хранится оригинальный рисунокъ Ушакова,—заглавный листъ къ книгѣ «Обѣтъ душевный», который былъ гравированъ Трухменскимъ въ 1681 г. Онъ тоньше и интереснѣе гравюры, при чемъ нѣкоторыя клейма не сходны съ гравированными.

роднымъ и въ немъ ясно замѣчаются четыре грани, давшія начало дальнѣйшимъ развѣтвленіямъ Ушаковской школы.

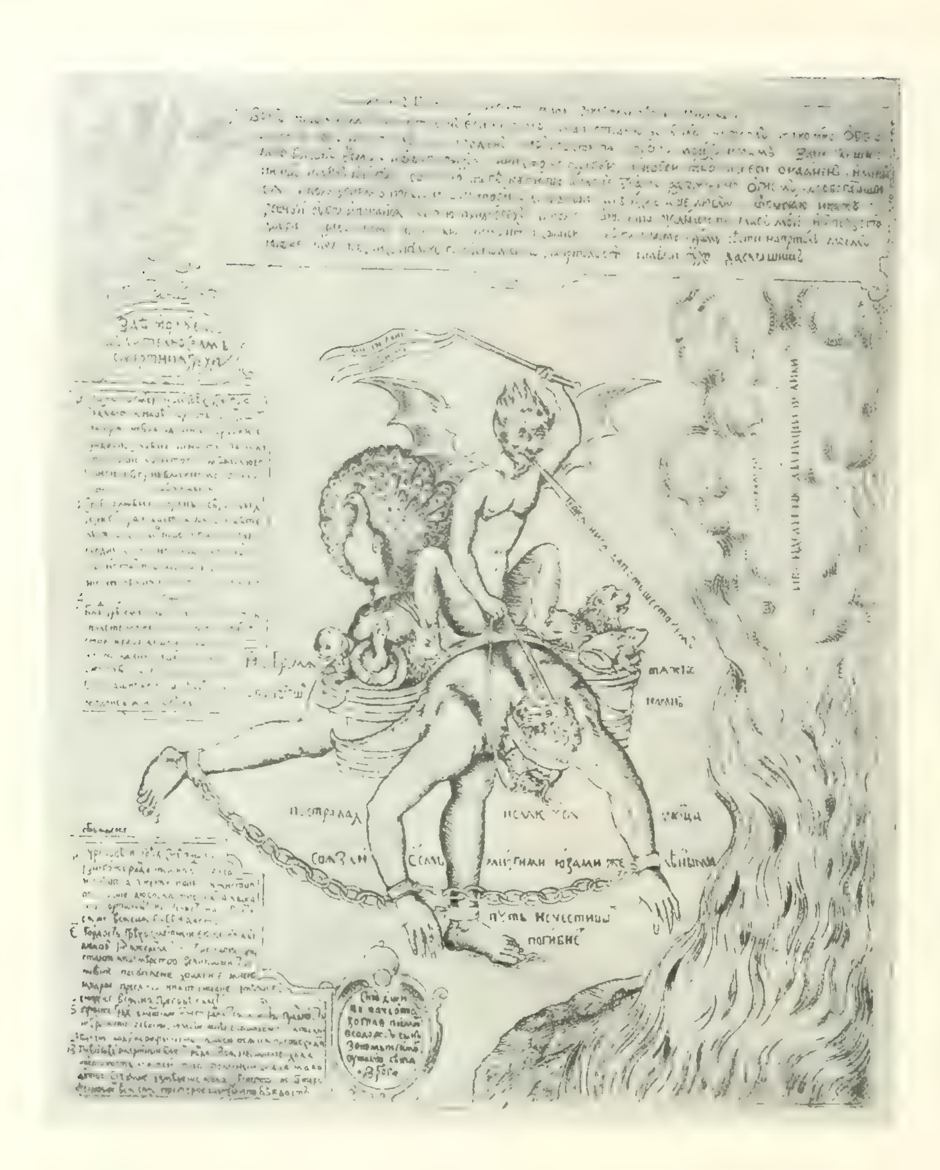
Прежде всего въ его искусствѣ надо отмѣтить завершеніе того процесса слиянія элементовъ Строгановской и Московской школъ, которое началось еще въ царствованіе Михаила Θеодоровича. Отъ строгановцевъ осталась любовь къ мелочи, золоту и графичности, а отъ Московской школы онъ унаслѣдовалъ страсть къ повѣствованію, къ живому разсказу и къ иллюстраціи текста. И вотъ, мы видимъ цѣлую группу иконописцевъ, работающихъ въ этомъ направленіи въ Москвѣ и провинціи въ послѣдней трети 17-го вѣка. Большое и чрезвычайно типичное собраніе работъ такого направленія можно видѣть въ церкви Григорія Неокесарійскаго на Полянкѣ, въ прославленной «красной церкви» [1]. *Стр. 443.* Старые Строгановскіе и Московскіе пріемы здѣсь освѣжены «фрязью» лицъ, одеждъ, движеній и особенно пейзажа. Примѣры такого комбинированнаго поздне-Строгановскаго и поздне-Московскаго письма можно нерѣдко видѣть въ провинціи, особенно въ Ярославлѣ и Костромѣ, гдѣ они получили еще налетъ мѣстнаго пошиба. Къ числу ихъ можно отнести гигантскія иконы Ильи



Симонъ Ушаковъ. Господь Вседержитель.
Мѣстная икона въ иконостасѣ Троицкаго собора Троице-Сергіевой лавры.—1685 г. (Фот. В. П. Гурьянова).

[1] Всѣ эти сложныя, огромныя иконы, покрывающія стѣны храма словно росписью, относятся къ 1670—80-мъ годамъ. А. И. Успенскій. «Царскіе иконописцы и живописцы 17-го вѣка», т. I, М. 1913, стр. 167—176.

Симонъ Ушаковъ.
«Семь смертныхъ грѣховъ».
Офортъ 1673 г.



(Собраніе Ровинскаго въ Румянцовскомъ музеѣ въ Москвѣ).

Пророка и Іоанна Предтечи въ Ярославской церкви Ильи Пророка. *Стр. 445.* Онѣ относятся, по всей вѣроятности, къ 1680-мъ или даже 1690-мъ годамъ. Этотъ типъ держался очень долго, какъ о томъ свидѣтельствуетъ икона Іоанна Предтечи Христорождественской церкви въ Костромѣ, датированная невѣроятно позднимъ годомъ, — 1714-мъ.

На ряду съ отзвуками Строгановской и Московской школъ, въ нѣкоторыхъ работахъ Ушакова замѣтно намѣреніе держаться старыхъ образцовъ, — черта, давшая, вѣроятно, основаніе Филимонову видѣть въ немъ охранителя древнихъ преданій въ иконописи. Такая архаизація вызывалась, конечно, желаніемъ заказчиковъ, и не была явленіемъ исключительнымъ среди послѣдователей Ушакова. Очень любопытенъ въ этомъ отношеніи образъ крылатаго Іоанна Предтечи въ церкви Алексѣя митрополита въ Глинищахъ. *Стр. 446.* Его писалъ жалованный царскій иконописецъ *Тихонъ Ивановичъ Филатьевъ* около 1690 года, тотъ самый, которому принадле-

Бѣгство въ Египетъ.

Деталь колоссальной иконы въ церкви Григорія Неокесарійскаго на Полянкѣ въ Москвѣ. Около 1680 г.

жатъ такія вполнѣ Ушаковскія, чисто фряжскія иконы, какъ мѣстная «Богородица» или «Алексѣй митрополитъ», въ той же церкви. Правда, при всей архаичности образа Предтечи, въ немъ есть черты, опредѣленно указывающія на его происхожденіе: такія «горки», окончательно расцвѣтшія и превратившіяся почти въ деревья или цвѣты,—достояніе послѣдней четверти 17-го вѣка, какъ и острыя, жестяныя, безпокойныя складки одеждъ.

Изъ другихъ царскихъ иконописцевъ, славившихся во второй половинѣ столѣтія и не совсѣмъ порывавшихъ связь съ старой Московской иконописью, долженъ быть названъ *Никита Ивановичъ Павловецъ* (ум. 24 марта 1677 г.), авторъ красиваго образа «Царь Царемъ» или «Предста царица» на одномъ изъ столбовъ Смоленскаго собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря [1]. Наконецъ, долженъ быть упомянутъ еще *Кириллъ Ивановичъ Улановъ*, послѣдній изъ мастеровъ школы, кото-

[1] Этотъ образъ написанъ въ 1672 г. А. И. Успенскій, тамъ же, т. II, стр. 196.

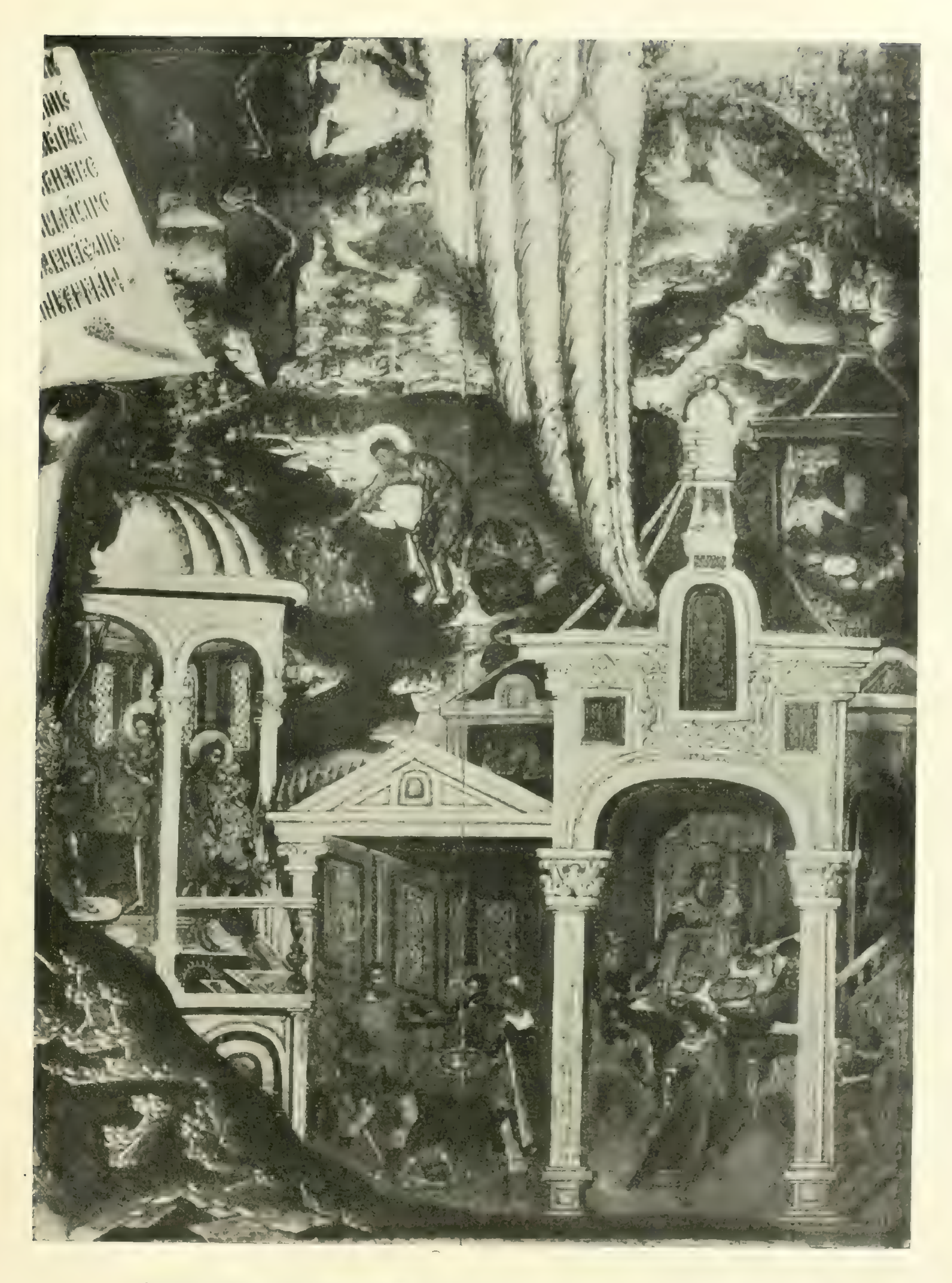
рому судьба привела дожить до царствованія императрицы Елисаветы Петровны [1]. Ему принадлежитъ образъ «Царь Царемъ» въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ, приписываемый обыкновенно святому Алимпію Печерскому [2]. Весь иконостасъ церкви Похвалы Богородицы,—маленькой церковки, одиноко стоящей возлѣ Храма Спасителя,—писанъ также имъ. Несмотря на позднее происхожденіе, работы Уланова обнаруживаютъ несомнѣнную связь съ Московскими письмами, какъ бы ни перевѣшивали въ нихъ фряжскіе элементы, особенно сильные въ живописи лицъ. Типичной работой Уланова можетъ служить икона «Всѣхъ святыхъ», написанная имъ въ 1700 г. для церкви «Никола Большой Крестъ» [3]. *Стр. 447.*

Третья группа иконописцевъ, воспитавшихся на Ушаковѣ, культивировала главнымъ образомъ «живописное письмо»,—ту правдивость и жизненность, которую видѣли въ такомъ письмѣ. Къ числу мастеровъ этой категоріи относится *Ѳеодоръ Евтихіевичъ Зубовъ* (умеръ 3 ноября 1689 г.), отецъ извѣстныхъ рисовальщиковъ и граверовъ времени Петра Великаго. Изъ его многочисленныхъ работъ отмѣтимъ икону Ѳеодора Стратилата въ Верхоспасскомъ соборѣ Московскаго Теремного дворца, написанную имъ около 1680 года [4]. *Стр. 448.* Такихъ «живописныхъ» ликовъ и фигуръ появилось много не только въ Москвѣ, но и въ провинціи. Лучшимъ образцомъ подобнаго послѣ-Ушаковскаго письма является красивая по густому, золотому тону икона «Благовѣщенія» въ Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. *Стр. 449.* Она относится, вѣроятно, къ концу 1690-хъ годовъ. Въ пейзажѣ и «мелочи» есть еще нѣчто отъ Московской школы, но въ фигурахъ Богоматери и особенно благовѣствующаго архангела сказался новый иконописный идеалъ, идущій прямо отъ Ушакова.

Наконецъ, остается сказать о послѣдней, четвертой группѣ, вскормленной все тѣмъ же мастеромъ. Вся она состоитъ въ сущности изъ трехъ живописцевъ—Салтанова, Безмина и Познанскаго. Они являются «крайней лѣвой» въ исторіи русской иконописи Ушаковской эпохи,—тѣми якобинцами, въ искусствѣ которыхъ исчезаютъ послѣдніе слѣды и безъ того уже довольно призрачной традиціи.

Въ 1667 г., за годъ до смерти Ушакова, на службу въ Оружейную палату былъ принятъ армянинъ, персидскій подданный Богданъ Салтановъ, принявшій вскорѣ православіе, и съ тѣхъ поръ значащійся въ документахъ какъ живописецъ *Иванъ Іевлевичъ Салтановъ*. Съ какимъ запасомъ знаній прибылъ онъ въ Москву, сказать трудно, но изъ словъ Ушакова, свидѣтельствовавшаго нѣкоторыя его тех-

[1] Онъ умеръ 1 іюня 1751 года. Принявъ монашество подъ именемъ Корнилія, онъ умеръ архимандритомъ Успенскаго Бѣлбашскаго монастыря. Много иконъ подписано имъ монашескимъ именемъ. Тамъ же, стр. 320.
[2] Улановъ переписалъ его заново въ 1701 г. Тамъ же, стр. 279. [3] Тамъ же. [4] Тамъ же, стр. 108. Въ томъ же соборѣ есть и парная съ ней икона Лонгина сотника. Любопытныя иконы Зубова сохранились и въ иконостасѣ Покровскаго собора въ селѣ Измаиловѣ.



Житіе Іоанна Предтечи. Деталь иконы «Іоаннъ Предтеча съ житіемъ» въ церкви Ильи Пророка въ Ярославлѣ.—Около 1690 г.

Тихонъ Филатьевъ.

Образъ Іоанна Предтечи въ церкви Алексѣя митрополита въ Глинищахъ въ Москвѣ. Около 1690 г.

ническія познанія, можно заключить, что они не были очень блестящими. Писаная имъ въ 1677 году икона «Святые Константинъ и Елена» съ «предстоящими»—царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ, царицей Маріей Ильиничной и патріархомъ Никономъ, тоже не говоритъ о его большомъ умѣніи, по сравненію съ тогдашними «ушаковцами». Одновременно съ Салтановымъ выдвинулся *Иванъ Артемьевичъ Безминъ*, одинъ изъ двухъ учениковъ Лопуцкаго, сбѣжавшихъ отъ этого плохого живописца къ Вухтерсу. У послѣдняго онъ могъ несомнѣнно выучиться художественной грамотѣ, и дѣйствительно въ его произведеніяхъ мы видимъ стремленіе рисовать не съ переводовъ, а съ живой натуры. Въ Распятской церкви сохранились любопытныя иконы-картины, частью писаныя, частью соста-

Кириллъ Улановъ. Икона «Всѣхъ святыхъ» въ церкви Николы «Большой Крестъ» на Ильинкѣ въ Москвѣ.—1700 г.

Өедоръ Зубовъ. Образъ Өеодора Стратилата. Около 1680 г.

Верхоспасскій соборъ Московскаго Теремнаго дворца.

вленныя изъ разноцвѣтныхъ шелковъ. Этой живописью «по тафтамъ» занимались главнымъ образомъ Салтановъ и Безминъ, при чемъ нѣкоторыя изъ картинъ писаны Салтановымъ *стр. 450 слѣва,* другія Безминымъ *стр. 450 справа,* а есть и такія, которыя писаны обоими [1]. *Стр. 451.* Большой разницы между всѣми этими «тафтами» нѣтъ, и трудно рѣшить, кто является изобрѣтателемъ жанра. Вѣрнѣе всего предположить, что идею его вывезъ изъ Персіи Салтановъ: есть нѣчто отъ востока въ пряности сладкихъ, нынѣ потухшихъ, но нѣкогда звонкихъ цвѣтовъ. Эти картины были бы

[1] Такъ, по крайней мѣрѣ, удалось установить А. П. Успенскому, изслѣдованіями котораго объ этихъ мастерахъ мы и пользуемся въ настоящемъ очеркѣ. «Царскій живописецъ, дворянинъ Иванъ Іевлевичъ Салтановъ». («Старые Годы», мартъ 1907 г.); «Иванъ Артемьевичъ Безминъ и его произведенія». («Старые Годы», апрѣль 1908 г.).

Благовѣствующій ангелъ. Деталь иконы Благовѣщеніе.
Около 1695 г.—Церковь Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, въ Ярославлѣ.

красивы, если бы ласкающая глазъ драгоцѣнность ткани не была перебита грубыми вставками холста, расписаннаго масляными красками. Куски живописи въ нихъ слабѣе всего. Композиціи картинъ скомбинированы изъ различныхъ западныхъ гравюръ; рисунокъ вялъ и безпомощенъ.

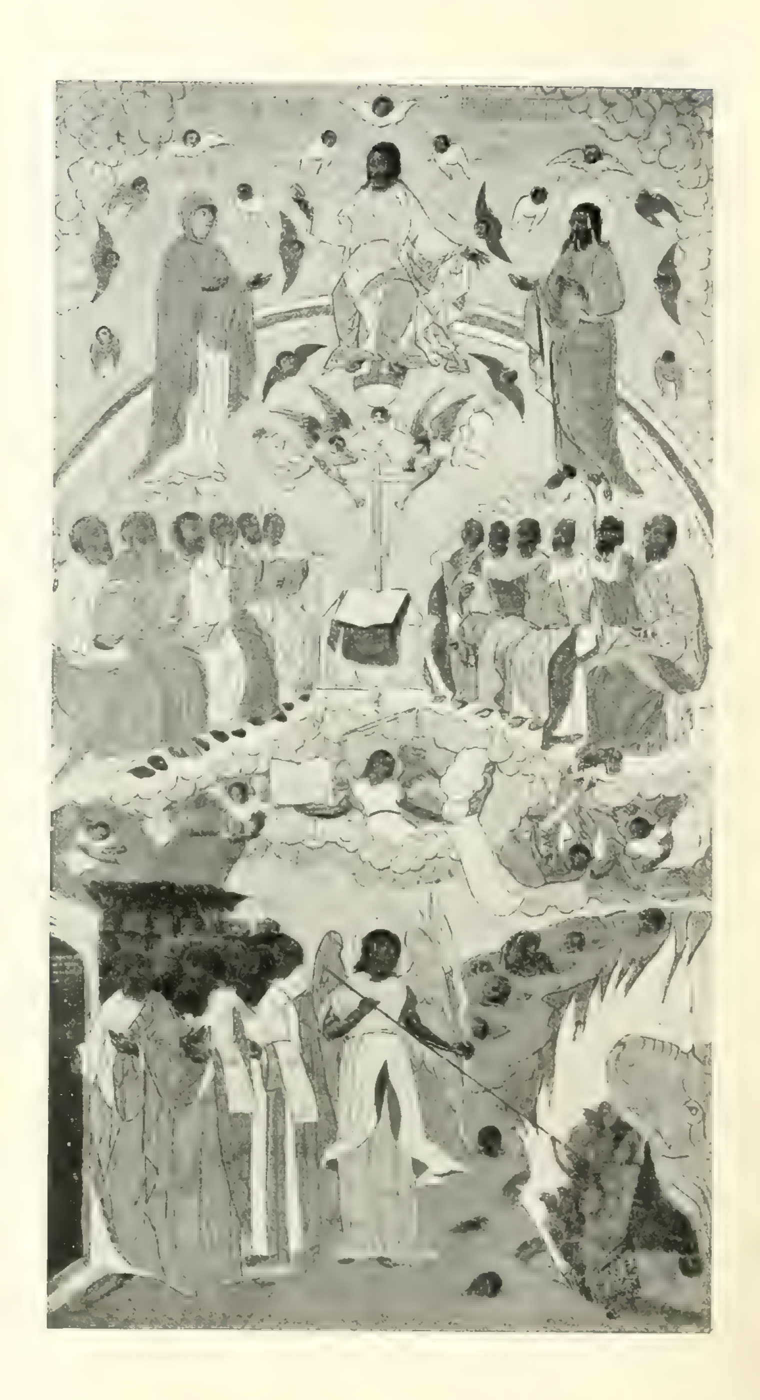
Иванъ Салтановъ.

Іоаннъ Богословъ.

Живопись по «тафтамъ».

Около 1680 г.

(Распятская церковь Московскаго Теремного дворца).



Иванъ Безминъ.

Страшный судъ. Живопись по «тафтамъ».—Около 1680 г.

(Распятская церковь Московскаго Теремного дворца).

Къ этимъ двумъ «тафтянымъ» живописцамъ вскорѣ присоединился третій, *Василій Познанскій*, ученикъ Безмина [1]. Его произведеній сохранилось гораздо

[1] По происхожденію еврей; онъ мальчикомъ былъ привезенъ въ Москву, гдѣ отдали его въ ученики

Салтановъ и Безминъ.

Воины у Гроба Господня. Деталь картины, писаной по разноцвѣтнымъ «тафтамъ».—1680 г.
(Распятская церковь Московскаго Теремного дворца).

больше, чѣмъ работъ его старшихъ товарищей, и, судя по нимъ, онъ былъ даровитѣе ихъ и значительно грамотнѣе. Большая серія иконъ на тему «Страстей Господнихъ», писаныхъ имъ въ 1680 г. для иконостаса Распятской Теремной церкви, очень ловко и бойко сочинена по разныхъ «заморскимъ кунштамъ». *Стр. 453.*

Оружейной палаты. Въ послѣдней онъ упоминается съ 1670 г. А. И. Успенскій. «Живописецъ Василій Познанскій, его произведенія и ученики». («Золотое Руно» 1906 г.). «Словарь царскихъ иконописцевъ и живописцевъ 17-го вѣка». М. 1910, стр. 204—216.

Василій Познанскій. **Несеніе Креста и распятіе.**
(Одна изъ сторонъ плащаницы, хранящейся въ ризницѣ Верхоспасскаго собора Московскаго Теремного дворца).—Около 1680 г.

Въ нихъ есть чувство декоративныхъ пятенъ и столько движенія, сколько не было ни у кого изъ его предшественниковъ. Ту же тему онъ использовалъ для боковыхъ сторонъ плащаницъ, хранящихся въ ризницѣ Верхоспасскаго собора. *Стр. 452.* Здѣсь есть какая то острая жизненность, отдаленно напоминающая старыхъ голландцевъ [1]. Наконецъ, необходимо упомянуть о явно польской концепціи Богоматери съ вонзенными въ грудь мечами,—въ той же Распятской церкви. *Стр. 454.*

Этими странными «тафтяными мастерами», столь нерусскими по всему своему духу, по всѣмъ мыслямъ и чувствамъ, закончилась исторія русской иконописи. Правда, вдали отъ Москвы и Петербурга, въ старообрядческихъ скитахъ Олонецкой губерніи и поморья еще долго поддерживалась «неугасимая лампада» преданій. Тамъ имѣли много основаній чураться столичнаго духа, и посылая проклятія никоніанамъ, цѣпко хватались за древніе завѣты. Оторванное отъ Москвы, это «скитское» или «поморское письмо» пріобрѣло особый, провинціальный, сильно экзоти-

[1] Въ 1683 г. Познанскій заболѣлъ тяжелымъ душевнымъ недугомъ, и былъ помѣщенъ «подъ начало» въ монастырь, гдѣ просидѣлъ до 1695 г., когда оправился настолько, что могъ снова вернуться къ дворцовымъ работамъ. Годъ спустя онъ, повидимому, снова заболѣваетъ, и до 1707 г. о немъ ничего не было слышно. Онъ умеръ послѣ 1710 г. (Тамъ же).

Василій Познанскій.

Несеніе Креста. (Изъ серіи «Страсти Господни» въ иконостасѣ Распятской церкви Московскаго Теремного дворца).—1680 г.

ческій характеръ, ярко сказавшійся, главнымъ образомъ, въ орнаментикѣ рукописей [1]. Если на далекомъ сѣверѣ, который есть кость отъ кости и плоть отъ плоти

[1] Подробности объ этомъ—дальше, въ т. IX настоящаго изданія.

Василій Познанскій.

Богоматерь съ пронзеннымъ сердцемъ.

Распятская церковь Московскаго Теремного дворца.—1680 г.

Новгорода, могли родиться причудливыя разновидности Новгородско-Московской культуры, то тѣмъ больше разницы должно было быть между искусствомъ великорусскимъ и южно-русскимъ. На Украинѣ въ 17-мъ вѣкѣ образовалась совершенно особая школа иконописцевъ и живописцевъ, которой на страницахъ исторіи русскаго искусства по праву принадлежитъ отдѣльная глава.

Игорь Грабарь.

XIV.

До 17-го вѣка не только политическій, но и духовный центръ Украины,—когда то великій стольный городъ Кіевъ,—влачилъ самое жалкое существованіе, всецѣло подчинившись вліянію овладѣвшей имъ Польши. Яркимъ символомъ всего перенесеннаго, былой славы и нынѣшняго паденія былъ знаменитый Софійскій соборъ, внѣшній видъ котораго вызывалъ чувство состраданія даже со стороны не слишкомъ благоволившаго къ «схизматикамъ» католическаго духовенства. «Къ сожалѣнію,—писалъ одинъ бискупъ въ 1595 г. [1],—эта святыня въ настоящее время не только сдѣлалась помѣщеніемъ рогатаго скота, лошадей, собакъ и свиней, но и теряетъ свои украшенія отъ дождей, проникающихъ сквозь дырявую крышу. Кое гдѣ уже и стѣны начали падать... Виною тому плохой присмотръ со стороны кіевскихъ митрополитовъ и равнодушіе господъ греческой вѣры».

Не удивительно поэтому, что и крайне немногочисленные остатки церковной живописи тогдашней эпохи, единственнаго рода живописи, который можно отдѣлить отъ искусства польскаго, проявляютъ еще очень мало признаковъ самобытности, довольствуясь тѣмъ, что не теряютъ старинныхъ, «восточныхъ» традицій передъ все усиливающимся вліяніемъ «западнаго» католицизма. Это стремленіе сказывается, главнымъ образомъ, въ условныхъ іератическихъ позахъ [2], нѣсколько жесткихъ изломахъ платья, схематически нарисованныхъ рукахъ. Лица еще оливковаго цвѣта, на свѣту пробѣлены, въ тѣняхъ впадаютъ въ коричнево-красный тонъ. Волосы иногда проштрихованы, какъ у московскихъ и новгородскихъ иконописцевъ [3].

[1] Епископъ Верещинскій. «Кіев. Старина» 1884 г., стр. 404—405. [2] См. икону Воздвиженія изъ Дубенской Крестовоздвиженской пустыни. («Иск. и Худож. Промышл.», № 14 и «Археол. лѣтопись южной Россіи» за 1900 г.). [3] «Искусство въ южной Россіи» 1913 г., № 2. Изображеніе Антонія и Θеодосія Печерскаго, а также икона Спасителя изъ Дубенской Крестовоздвиженской церкви. Труды XI арх. съѣзда («Иск. и Худож. Промышленность», № 14 и «Арх. лѣтопись юж. Руси» 1900 г., т. II).

Только настороженное вниманіе можетъ порою уловить нѣкоторыя черточки, которыя впослѣдствіи примутъ болѣе яркій, опредѣленный отпечатокъ. Подъ слоемъ традицій чувствуется какъ бы ропотъ подземнаго ручья, робкое стремленіе къ «подлинности», къ сходству съ природой. Это особенно замѣтно въ передачѣ лица, часто оживляемаго легкимъ оттѣнкомъ портретности, а то какой нибудь неожиданной вольностью, нарушающей установленныя традиціей формы.

Но насколько шатки и несовершенны были традиціи искусства Украины конца 16-го и начала 17-го вѣка лучше всего показываютъ дошедшія до насъ гравюры этой эпохи въ изданіяхъ Кіево-Печерской лавры—этого тогдашняго разсадника просвѣщенія. На ряду съ великолѣпными заставками, шрифтомъ, заглавными буквами, гдѣ единороги и кентавры невольно напоминаютъ объ Италіанскомъ Возрожденіи, помѣщаются гравюры самой примитивной еще работы, хотя тоже не совсѣмъ чуждыя вліянію западныхъ образцовъ [1]. *Стр. 457, 459.* Повторяется здѣсь тотъ же процессъ пересажденія, который мы видимъ въ забавныхъ великорусскихъ передѣлкахъ италіанскихъ рыцарскихъ романовъ, превратившихъ рыцарей Duddo, Buovo съ прекрасной Drusian'ой въ простодушныхъ и грубоватыхъ Додона, Бову съ царевной Дружевной.

Какъ на интересное исключеніе можно развѣ указать на портретъ гетмана Сагайдачнаго, изданный вмѣстѣ съ виршами учениковъ Кіевскаго Братскаго училища въ 1622 г. [2].

Но съ середины 17-го вѣка чувствуется пробужденіе какихъ то новыхъ силъ, а съ нимъ и сознанія, можетъ быть сначала смутнаго, что цѣлостность народной души отстаивается не только внѣшней борьбой, но и созиданіемъ новыхъ цѣнностей. Нарождается искусство, заставляющее себя признать и оцѣнить.

Прочтите восторженныя подчасъ описанія, сдѣланныя въ это время извѣстнымъ Павломъ Алепскимъ. «Я много видалъ иконъ,—пишетъ онъ,—начиная съ греческихъ странъ до сихъ мѣстъ (г. Василькова) и отсюда до Москвы, но нигдѣ не видалъ подобнаго или равнаго этому (образу). Казацкіе живописцы заимствовали красоты живописи лицъ и цвѣта одеждъ отъ франскихъ и ляшскихъ живописцевъ-художниковъ и теперь пишутъ образа, будучи обученными и искусными. Они обладаютъ большою ловкостью въ изображеніи человѣческихъ лицъ съ совершеннымъ сходствомъ, какъ мы видѣли это на портретахъ Θеофана, патріарха іерусалимскаго» [3]. Далѣе, описывая Печерскій монастырь, тотъ же авторъ вскользь замѣчаетъ: «Кельи разрисо-

[1] Особенно характерна въ этомъ отношеніи Тріодь 1640 г. съ гравюрами К. Р., Иліи А. и анонимнаго мастера, отмѣтившаго лишь годъ—1630. Не менѣе типичны въ этомъ отношеніи львовскія изданія, напримѣръ, Евангеліе 1647 г., гдѣ большинство дѣйствующихъ лицъ изображены въ западно-европейскихъ костюмахъ 17-го вѣка. [2] Подлинникъ хранится въ Императорской Публичной библіотекѣ. [3] «Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ 17-го вѣка, описанное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Алепскимъ». Переводъ съ арабскаго Г. Муркоса. Москва. 1897, вып. II, стр. 41.

Граверъ К. Р.
Увѣреніе Ѳомы.

Гравюра изъ Тріоди 1640 г.

ваны и расписаны красками и украшены всякими картинами и превосходными изображеніями, снабжены столами и длинными скамьями, кантурами,—печами, то есть очагами, съ красиво расписанными изразцами» [1]. Болѣе того,—онъ утверждаетъ, что въ Кіевѣ существовалъ даже обычай писать портреты со всѣхъ болѣе или менѣе выдающихся лицъ, которыя посѣщали этотъ городъ.

У него же можно найти описаніе нѣкоторыхъ довольно характерныхъ изображеній, къ сожалѣнію, до насъ не дошедшихъ. Такъ, напримѣръ, описываетъ онъ одну изъ иконъ Кіево-Софійскаго собора: «По лѣвую сторону отъ иконы Господа стоитъ икона св. Софіи, работы мудраго и искуснаго мастера: въ серединѣ иконы церковь съ колоннами, при основаніи которой кругомъ родъ свода; надъ церковью Христосъ, и Его Духъ Святой нисходитъ на нее въ сіяніи; внизу изображеніе геенны; кашидьяри съ очень большимъ носомъ держитъ въ рукѣ лукъ и стрѣлы, подлѣ него множество персіянъ въ кисейныхъ тюрбанахъ съ луками и стрѣлами стрѣляютъ на церковь; толпа франковъ въ своихъ шляпахъ и костюмахъ съ ружьями и пушками, изъ которыхъ они стрѣляютъ; всѣ ведутъ брань противъ нея» [2].

Здѣсь мы видимъ, какъ къ символикѣ присоединяется стремленіе къ быту, которое получаетъ особенно яркій отпечатокъ въ произведеніяхъ чисто народнаго, скорѣе простонароднаго типа. Большинство изъ нихъ дошло до насъ въ видѣ копій или позднѣйшихъ варіантовъ, частью 18-го, а то и начала 19-го вѣка, но

[1] «Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ 17-го вѣка, описанное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Алепскимъ. Переводъ съ арабскаго Г. Муркоса. М. 1897, вып. II, стр. 44. [2] Стр. 71.

самые сюжеты и нѣкоторыя попадающіяся детали (особенно костюмы) указываютъ на эпоху ихъ зарожденія, и только лишній разъ свидѣтельствуютъ о необыкновенной устойчивости народнаго творчества, неохотно отступающаго отъ существующихъ готовыхъ уже формъ. Очень характерными въ этомъ отношеніи являются довольно частыя изображенія Страшнаго Суда, частыя именно потому, что здѣсь открывался особенно широкій просторъ для быта, а пожалуй, и для сатиры.

Какъ это неоднократно наблюдалось въ исторіи искусства, священное изображеніе дѣлается мѣстомъ сведенія старыхъ счетовъ и обидъ, за поученіемъ чувствуется желаніе наказать, обличить, осмѣять. Въ раму общебиблейской драмы вставляется рядъ маленькихъ сценъ, взятыхъ изъ окружающей жизни: тутъ и мельникъ, обвѣшивающій на мукѣ, и еврей-шинкарь, соблазняющій «горілкой» (водкой), и немилостивые паны въ кунтушахъ моднаго покроя, и легкомысленныя дамы, обличаемыя порой въ столь натуралистическихъ формахъ, что въ сравненіи съ ними оскорбляющій многихъ крайній реализмъ старыхъ голландцевъ кажется прѣснымъ и невиннымъ.

Украинцы временъ Тараса Бульбы не боялись смотрѣть грѣху въ глаза, и вещи называли своими именами. Къ этому же типу изображеній, крайне наивныхъ и грубыхъ и, по примитивности своей техники, непосредственно примыкающихъ къ лубку, слѣдуетъ отнести и нѣсколько жанровыхъ сюжетовъ вполнѣ уже свѣтскаго типа. Главнымъ дѣйствующимъ лицомъ въ большинствѣ случаевъ является миѳическій казакъ Мамай [1]. *Стр. 461.*

Но ходъ исторіи, и въ частности исторіи искусства, помимо медленно дѣйствующихъ общекультурныхъ причинъ, знаменуется всегда яркими личностями и внѣшними, разрѣшающими эти стихійныя причины событіями. Такимъ огромнымъ, хотя и косвеннымъ толчкомъ въ дѣлѣ развитія мѣстнаго кіевскаго искусства было съ одной стороны пробужденіе національнаго самосознанія и культуры подъ вліяніемъ ревностнаго реставратора кіевской старины Петра Могилы и основанной имъ въ 1631 году «Коллегіи» (академіи), съ другой—окончательное присоединеніе Украины къ Москвѣ при Богданѣ Хмельницкомъ.

Съ коллегіей появился вполнѣ опредѣленный полусвѣтскій культурный центръ, создалась «своя» наука. Гроза надвигавшейся уніи заставляла многихъ ѣхать въ Западную Европу, чтобы тамъ же почерпнуть силы и знанія для идейной, главнымъ

[1] Былъ ли этотъ Мамай реальнымъ лицомъ или нѣтъ—судить трудно. Въ Васильковѣ до середины прошлаго вѣка показывали дубъ, на которомъ разбойникъ Мамай вѣшалъ «жидівъ». Съ другой стороны существуетъ малорусскій оборотъ рѣчи: «Поїхавъ на мамай», т. е. наудачу. Мамай также нарицательное имя бродяги. «Каталогъ украинскихъ древностей коллекціи В. В. Тарновскаго». Кіевъ. 1848, стр. 78, № 713. Снимокъ приложенъ къ «Кіевск. Старинѣ» 1898, № 3. Также М. Грушевскій. «Ілюстрована історія Украіни». Кнівъ-Львівъ 1911, стр. 196. Тамъ же, стр. 201. «Иск. и Худ. Промышл.» 1901 г., № 11, стр. 314.

Граверъ Илья А.

«Послѣдованіе вѣнчанія». Гравюра изъ Тріоди 1640 г.

образомъ, религіозной борьбы съ ней. Возвращаясь же оттуда, люди привозили не только знаніе, но болѣе изощренный вкусъ, иныя потребности, невольное увлеченіе видѣнными, болѣе совершенными формами.

Вмѣстѣ съ тѣмъ присоединеніе Украины къ единовѣрной Москвѣ заставляло отстаивать все характерно православное, т. е. византійско-русское въ противовѣсъ польской латинизаціи, борьба съ которой далеко еще не была закончена. Такимъ образомъ Украина оказалась между двумя противоположными вліяніями: бытъ, укладъ, вкусъ, привычки, весь жизненный и отчасти политическій строй роднилъ Украину съ Рѣчью Посполитой, вѣра же, столь остро и постоянно оскорбляемая представителями польской культуры, невольно заставляла жаться къ чуждой, въ

сущности, по духу Москвѣ. Вотъ почему въ большинствѣ произведеній украинскаго искусства, въ особенности—религіознаго типа, наталкиваемся на эти различныя наслоенія, которыя ухитрялись иногда перемѣшиваться въ самыхъ причудливыхъ сочетаніяхъ, не убивая вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣкоторыхъ характерныхъ народныхъ чертъ. Это особенно сказалось въ живописи свѣтской.

Если Москва, и вообще Великороссія всегда питала нѣкоторое пристрастіе къ умозрительности, убивающей плоть аскетикѣ и связаннымъ съ ней видѣніямъ нездѣшняго міра, украинецъ, привыкшій къ раздолью степей, гдѣ за десятки верстъ ясно видно, какъ на ладони, прочно стоитъ на землѣ и органически съ нею связанъ. Не удивительно поэтому, что связь съ землею, всегда дающая человѣческой дѣятельности нѣкоторую практическую окраску, выдвинула на первый планъ въ свѣтской живописи портретъ. Очень возможно, что упоминаемый Алепскимъ обычай дѣлать портреты со всѣхъ пріѣзжающихъ знатныхъ особъ, преслѣдуя не столько художественныя, сколько именно практическія цѣли, выработалъ и особый полуофиціальный трафаретъ, по которому они писались. Если разсматривать рядъ портретовъ, сохранившихся чаще всего въ видѣ испорченныхъ «реставраціей» оригиналовъ [1], плохихъ копій или снятыхъ съ оригиналовъ гравюръ [2], то они обыкновенно передаютъ обликъ свѣтскихъ лицъ въ офиціальномъ парадномъ кафтанѣ, перехваченномъ казацкимъ или слуцкимъ поясомъ. Лѣвая рука упирается въ бокъ или на эфесъ изогнутой «шабли», въ правой—знакъ власти—булава [3].

Духовныя лица позируютъ тоже въ полномъ облаченіи со всѣми знаками отличія на груди. Епископы опираются на святительскій посохъ, духовные писатели укладываютъ возлѣ себя фоліанты печатныхъ трудовъ или свертки рукописныхъ. Если писательскихъ заслугъ нѣтъ—взамѣнъ книгъ рисуется узорчатый крестъ, свидѣтельствующій о благочестіи. Въ углу же часто, по примѣру германскаго Запада и въ особенности любительницы гербовъ—Польши, изображается гербъ [4]. Всѣ детали—узоръ на парчевомъ кафтанѣ, отдѣлка сабли, каждый выступъ булавы, каждый завитокъ на креслѣ выписываются точно, педантично, какъ то лѣтописно безстрастно. Да и вообще художникъ задается, повидимому, цѣлью ничего не пропустить и лишь возможно добросовѣстнѣе запротоколить дѣйствительность, къ которой онъ самъ въ сущности относится довольно безразлично. И кажется порою, что хитрый узоръ на поясѣ или пышной парчевой ризѣ болѣе приковываетъ его вниманіе, чѣмъ формы

[1] Къ ихъ числу надо отнести большинство портретовъ дѣятелей Южной Руси, висящихъ въ конференцъ залѣ Кіевской духовной Академіи. [2] См. репродукцію въ книгѣ проф. кіевскаго университета В. Б. Антоновича и В. А. Бецъ «Историческіе дѣятели юго-западной Россіи въ біографіяхъ и портретахъ». К. 1885, а также многочисленные снимки въ «Кіевской Старинѣ». [3] Портретъ Адама Киселя. Грушевскій. «Історія України», стр. 317. Портреты Вишневецкихъ въ Кіев. гор. музеѣ и др. [4] «Искусство» 1911 г., № 11, граверное изображеніе архим. Поликарпа въ «Патерикѣ Печерскомъ» 1707 г., стр. 203.

Казакъ Мамай. Лубочная картина начала 19-го вѣка.

(Кіевскій городской музей).

самого человѣка. Только лицо нѣсколько привлекаетъ вниманіе художника, но выписывается съ той же безстрастной тщательностью, какъ и узоръ.

Всѣ эти особенности съ малыми измѣненіями повторяются на протяженіи всего 17-го и начала 18-го вѣка во множествѣ дошедшихъ до насъ портретовъ гетмановъ и другихъ выдающихся лицъ, писаныхъ частью въ Кіевской Украинѣ, частью въ Галиціи или Польшѣ.

Гетманъ Самойловичъ.
Стѣнопись въ Троицкой церкви Густынскаго монастыря.—Около 1680 г.
(Фот. Г. Г. Павлуцкаго).

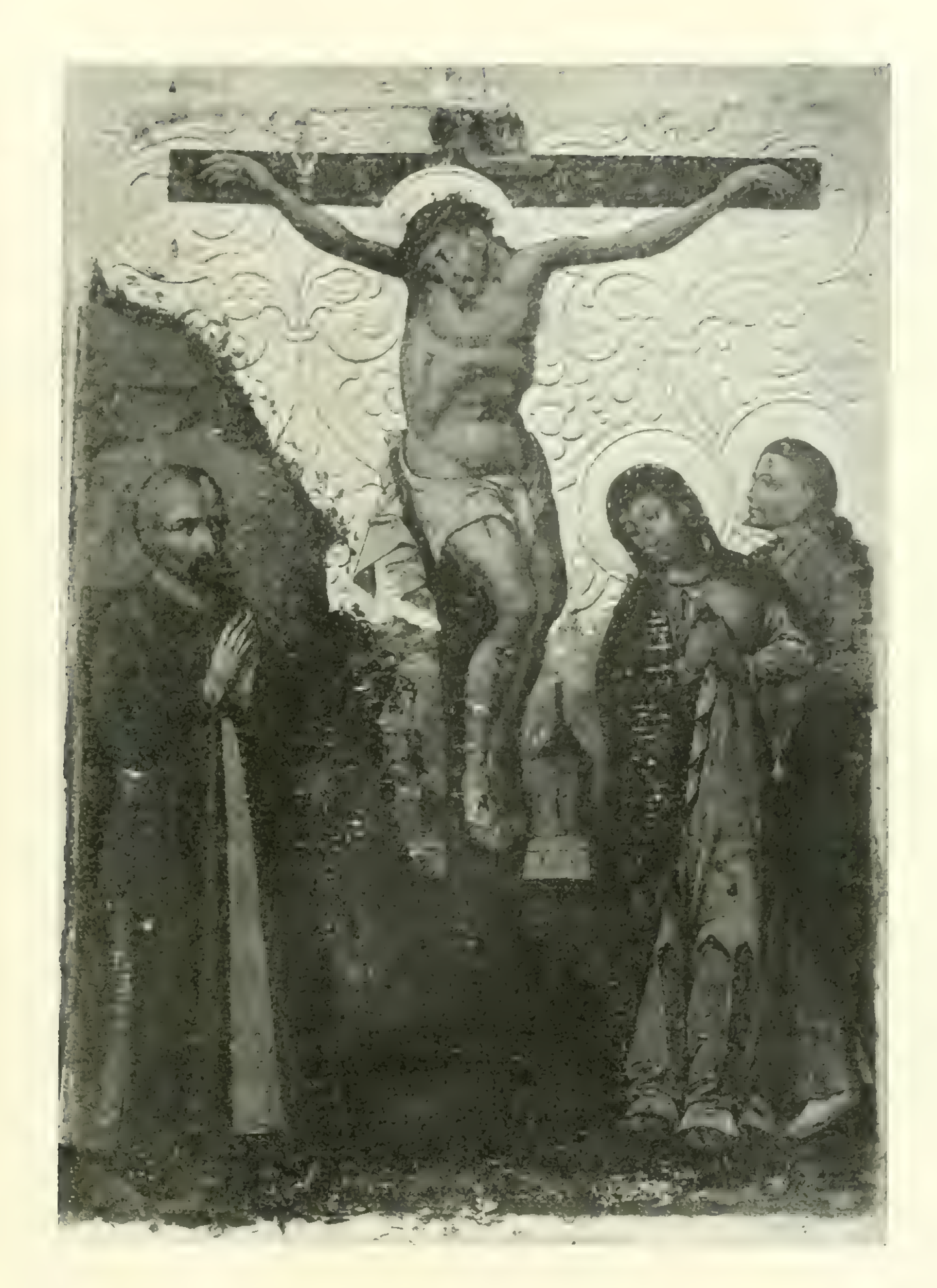
Донской атаманъ Данила Ефремовичъ.—1752 г.
Библіотека Кіево-Печерской лавры.
(Фот. Е. М. Кузьмина).

Таково изображеніе «козацкаго Героя, подобна Грекамъ тѣмъ отъ коихъ пала Троя»[1],— Богдана Хмельницкаго[2], предшественника Мазепы—Василія Борковскаго[3], Адама Киселя[4], Павла Полуботко[5], князей Островскихъ[6], Константина Корняки—«Старшины Православной Громади Львівскоі»[7], полковника Миклашевскаго (1705) и

[1] Изъ надписи, украшавшей портретъ Хмельницкаго, выставленный у его гроба. («Исторія Руссовъ», приписываемая Конисскому). [2] Копія съ портрета, украшавшаго стѣны Кіево-Печерской лавры, въ музеѣ Любомирскихъ въ Львовѣ. «Искус. въ Южной Россіи». 1913 г., № 31); въ томъ же духѣ и гравированный портретъ Хмельницкаго. [3] Грушевскій. «Исторія Украіни». 1913, стр. 366 (мѣстонахожденіе портрета не указано, что, къ сожалѣнію, приходится отмѣтить относительно большинства помѣщенныхъ тамъ интересныхъ репродукцій). [4] Стр. 291. [5] Стр. 395 и 398. [6] Стр. 200—201. [7] Того же автора «Культурный рухъ на Украіні въ 16—17-мъ вѣкѣ», изд. 1912 г., стр. 115.

Распятіе съ предстоящими.

Вторая половина 17-го вѣка. Кіевскій городской музей.



цѣлый рядъ портретовъ, иллюстрирующихъ лѣтопись Величка. Одинъ ранній портретъ— гетмана Ивана Самойловича въ Троицкой церкви Густынскаго монастыря (около 1680 г.) и одинъ поздній—Донского атамана Даниилы Ефремовича въ Кіево-Печерской лаврѣ (1752 г.)—даютъ исчерпывающее представленіе объ этомъ родѣ живописи. *Стр. 462.* Все сказанное почти цѣликомъ относится къ сравнительно рѣдкимъ портретамъ женскимъ [1].

Переходя отъ общей характеристики рисунка и композиціи къ техникѣ красокъ, мы и тутъ въ большинствѣ случаевъ наталкиваемся на тѣ же особенности.

[1] Напримѣръ, «Палііха зъ внуками Таньскими», стр. 444.

вытекающія изъ самой психики украинскихъ живописцевъ. Въ краскахъ, какъ и въ линіяхъ, чувствуется стремленіе къ протоколизму. Художникъ не столько любуется, сколько «сообщаетъ» о цвѣтѣ кафтана, сапогъ, ризы, узора. Не удивительно поэтому, что краски обыкновенно мертвенны, сухи, не сливаются въ общую цвѣтную гамму или сочный красочный аккордъ, что и отличаетъ произведенія украинскихъ живописцевъ отъ наиболѣе близкихъ имъ по духу художниковъ нѣмецкихъ и голландскихъ. Впрочемъ, бывали и блестящія исключенія. Чаще всего встрѣчаются они въ той интересной области казацкаго искусства, гдѣ портретъ соприкасается съ живописью церковной.

Со второй половины 17-го вѣка, не безъ вліянія, конечно, западно-европейскихъ образцовъ, украинскіе живописцы охотно воспроизводятъ на ряду съ изображеніемъ святого и портретъ самого заказчика, а то и всей его семьи. Настоящей мощью вѣетъ отъ небольшой иконы «Распятіе», составляющей одно изъ лучшихъ украшеній Кіевскаго городского музея [1]. *Стр. 463.* На цвѣтисто орнаментированномъ золотомъ рельефѣ фона вырисовывается сѣро-оливковое тѣло Спасителя. Есть жизненность въ сухощавомъ, типично украинскомъ лицѣ самого «донаторія» въ ярко красномъ жупанѣ, дающемъ сильную, но вмѣстѣ съ тѣмъ вполнѣ гармоничную ноту. Только слегка «барочная» поза Богородицы напоминаетъ, что мы имѣемъ дѣло не съ древнимъ примитивомъ, и возвращаетъ къ изучаемой нами эпохѣ. При этомъ бросается въ глаза характерная особенность казацкаго искусства—крайне вялая, безпомощная трактовка рукъ.

Обычай помѣщать портреты среди лицъ священныхъ продержался почти до середины 18-го столѣтія и даже позже, пока не сталъ выводиться изъ употребленія въ силу политическихъ побужденій, какъ все, напоминающее «польское», т. е. католическое вліяніе [2].—Отъ этого привхожденія «міра» въ священные сюжеты до полнаго слiянія съ ними оставался одинъ шагъ. И шагъ этотъ былъ пройденъ. На ряду съ иконами, гдѣ жертвователь помѣщается рядомъ со священнымъ изображеніемъ, встрѣчаются нерѣдко случаи, когда его портретъ сливается съ изображеніемъ самого святого. Такъ, напримѣръ, въ томъ же Кіевскомъ музеѣ, имѣется, къ сожалѣнію, довольно пострадавшая икона трехъ святыхъ съ княжескими коронами на головѣ,—по всей вѣроятности (надписи отсутствуютъ),—

[1] «Искусство и печатное дѣло». Кіевъ. 1910, № 21. Пятна на лицѣ предстоящаго Іоанна, на платьѣ Богородицы и тѣлѣ Спасителя происходятъ отъ неснятаго еще сургуча. [2] Какъ на образцы этого типа можно еще указать на хранящуюся въ Кіевскомъ городскомъ музеѣ икону Покрова Богородицы, со схожимъ изображеніемъ среди молящихся Богдана Хмельницкаго въ его традиціонной шапкѣ съ двумя перьями; на выставленную во время XI археол. съѣзда икону Богоматери (1745 г.) изъ Ковельскаго уѣзда, съ изображеніемъ колѣнопреклоненной семьи жертвователя въ шляхетскихъ костюмахъ («Искус. и Худ. Пром.», № 14), наконецъ, на Запорожскую икону съ изображеній Петра Великаго, о которомъ будетъ сказано ниже.

Великаго князя Владиміра, Бориса и Глѣба [1], какъ на это намекаетъ и возрастъ изображенныхъ лицъ. *Стр. 465.*

Достаточно даже бѣглаго взгляда, чтобы увидать, что икона эта писана не по иконописному подлиннику, дающему только образныя схемы, а съ живой натуры, полной мелкихъ индивидуальныхъ чертъ, и не только въ лицахъ (особенно младшаго князя — совсѣмъ еще безбородаго юноши), но и въ самыхъ костюмахъ — этихъ богатыхъ кунтушахъ, откидныхъ рукавахъ съ прорѣзью и изогнутой казацкой саблѣ, украшающей молодого князя. Уничтожьте золоченый рельефный фонъ [2], снимите короны, и передъ вами останется любительскій фамильный портретъ. Тѣмъ же впечатлѣніемъ живой натуры — въ отличіе отъ московскаго иконописнаго подлинника — вѣетъ отъ двухъ большихъ иконъ-портретовъ мучениковъ Бориса и Глѣба [3] въ Срѣтенскомъ придѣлѣ Кіево-Софійскаго собора. Сюда же можно отнести и нѣкоторыя изображенія въ мѣстныхъ костюмахъ 17-го вѣка, сохранившіяся на стѣнахъ возобновленной иждивеніемъ гетмана Мазепы церкви св. Троицы на Святыхъ вратахъ Кіево-Печерскаго монастыря [4]. Но особенно любопытно прослѣдить неуклонное стремленіе южно-русскаго искус-

Святые великіе князья Владиміръ, Борисъ и Глѣбъ. Конецъ 17-го — начало 18-го вѣка. (Кіевскій городской музей).

[1] Икона эта прежде была въ иконостасѣ небольшой каплички въ мѣстечкѣ Ротно, Волынской губ. [2] Образъ написанъ на левкасѣ. [3] Эти образа конца 17-го или начала 18-го вѣка въ очень плохой сохранности, покороблены и мѣстами порваны. [4] Закревскій. «Описаніе Кіева», т. II, стр. 683.

ства въ сторону реализма, проявляющееся въ эволюціи иконописнаго типа самого Спасителя.

Какъ было указано выше, на границѣ 16-го и 17-го вѣка московско-византійскій типъ съ его строгими формами и жесткими изломами складокъ царилъ почти безраздѣльно. Только изрѣдка, и то очень осторожно допускались нѣкоторыя вольности, какъ, напримѣръ, въ иконѣ Спасителя изъ Дубенской Крестовоздвиженской пустыни [1], гдѣ обычная маленькая, слегка раздвоенная борода замѣняется продолговатой, заостренной. Но чѣмъ ближе подвигаемся ко второй половинѣ 17-го вѣка, этой золотой порѣ украинскаго иконописнаго творчества, тѣмъ чаще и чаще выступаетъ новый иконописный типъ, гдѣ строгая величавость старинной традиціи, не теряя въ силѣ, нѣсколько смягчается принесеніемъ болѣе человѣческихъ, «реальныхъ» чертъ.

Особенно часто встрѣчается композиція Деисуса, лучшимъ образцомъ котораго является запрестольная икона, пожертвованная гетманомъ Иваномъ Самойловичемъ (между 1672 и 1687 г.) въ Кіево-Печерскую лавру [2]. *Стр. 469.* Этотъ триптихъ носитъ явные слѣды Ушаковскаго вліянія, подобно тому, какъ въ одновременной архитектурѣ Украины сказалось сильнѣйшее вліяніе москвича Старцева. Но живопись иконы совсѣмъ не Ушаковская: это—сущая радость для глазъ по сильному, мажорному сочетанію ярко-краснаго цвѣта одежды Спасителя и верхняго узорчатаго хитона Богородицы въ связи съ золотомъ орнаментированнаго фона и хитро изрѣзаннаго пышнаго престола. Болѣе спокойный темный цвѣтъ власяницы Іоанна и усѣяннаго звѣздами платья Богородицы только подчеркиваютъ звучность общаго цвѣтового аккорда.

Красочная гамма смягчается и вмѣстѣ съ тѣмъ обогащается новыми тонами—въ особенности бѣлымъ—для ризъ, съ разсыпаннымъ по немъ цвѣточнымъ узоромъ. Да и самый типъ Спасителя начинаетъ измѣняться. Слащаво-пряное дыханіе 18-го вѣка даетъ себя чувствовать, и своеобразно сливается со стремленіемъ создать свой типъ «мѣстнаго» Христа, какимъ онъ долженъ былъ бы стать, родись Онъ не въ Галилеѣ, а на берегу Днѣпра.

Въ ликѣ Спасителя изъ Дубенской Крестовоздвиженской пустыни [3] особенно ярко отразился чисто мѣстный колоритъ. Чѣмъ больше въ него вглядываешься, тѣмъ ярче выступаетъ его органическая, кровная связь съ типомъ

[1] «Искус. и Худ. Промышл.», № 14 и «Археолог. Лѣтоп. Южной Руси» за 1900 г., т. II. [2] Величина средняго образа 2,44 × 1,38 метра, боковыхъ 1,29 × 0,84. Эта великолѣпная икона въ концѣ прошлаго столѣтія была «за ненадобностью» подарена кіевскимъ митрополитомъ нѣкоему любителю древностей Кибальчичу, отъ котораго была пріобрѣтена кіевскимъ коллекціонеромъ Б. Н. Ханенко, и составляетъ въ настоящее время одно изъ лучшихъ украшеній его богатаго собранія. Издана и описана въ «Арх. Лѣтоп. Южной Руси» 1903 г., № 2. [3] Воспроизведенъ въ «Иск. и Худ. Промышл.», № 14 и въ «Археологической Лѣтописи Южной Россіи». Очень интересный аналогичный образъ воспроизведенъ въ трудахъ XIV арх. съѣзда, т. II, таб. XVII.

казака Мамая. Тѣ же большіе, слегка на выкатѣ глаза, тотъ же маленькій ротъ съ полными, какъ бы влажными губами, такъ же нарядны выхоленные усы. Небольшая бородка, правда, чуть раздваивается, согласно установившемуся иконописному типу, но неоднократно можно встрѣтить иконы, гдѣ она превращается въ почти полукруглую подстриженную бороду, какія нерѣдко можно видѣть у мѣстныхъ крестьянъ среднихъ лѣтъ [1]. Уши свободны отъ волосъ и тщательно выписаны.

У всѣхъ казаковъ Мамаевъ воротъ рубахи отстегнутъ—не выноситъ стѣсненія казацкая душа. Такой вольности иконописецъ, конечно, не могъ допустить, но этотъ отворотъ онъ замѣняетъ свободными складками богато орнаментированнаго хитона, и, заодно уже, перетягиваетъ его двойнымъ пояскомъ.

Спаситель. Изъ с. Каменная криница Подольской губ. 18-й вѣкъ. (Кіевскій городской музей).

Сдѣланное описаніе почти цѣликомъ относится и къ другому образцу иконы Спасителя 18-го вѣка изъ села Каменная Криница, Подольской губ., Болтскаго уѣзда, откуда она была доставлена въ Кіевскій городской музей. И, думается, этотъ иконографическій типъ Христа для Украины конца 17-го и первой половины 18-го вѣка долженъ быть признанъ наиболѣе самобытнымъ, а потому, съ точки зрѣнія исторіи искусства, и наиболѣе интереснымъ и цѣннымъ, несмотря на то, что въ техническомъ отношеніи нерѣдко уступаетъ образцамъ другого характера. *Стр. 467.*

[1] Яркимъ образчикомъ этого типа служитъ изображеніе Христа, пріемлющаго крещеніе, на напрестольномъ крестѣ 1656 г. въ одномъ изъ сѣверныхъ придѣловъ Кіево-Софійскаго собора.

Если этотъ простонародный типъ Христа своими чисто мѣстными черточками и нѣсколько помадно-розовыми красками вполнѣ отвѣчалъ склонности къ сентиментализму, присущей всякой рядовой украинской душѣ, вкусившіе отъ культуры такимъ изображеніемъ не могли удовлетвориться. Самый литературный стиль эпохи, перегруженный тяжеловѣсными учено-академическими метафорами и хитроумной символикой, требовалъ и соотвѣтствующихъ пластическихъ формъ. Нерѣдко поэтому трезвый бытовой реализмъ совмѣщается съ явнымъ уклономъ въ сторону нѣсколько витіеватаго аллегоризма, дававшаго, впрочемъ, не лишенные иногда прелести живописные образцы.

Къ числу послѣднихъ можетъ быть отнесенъ «Христосъ въ чашѣ» съ предстоящими апостолами Петромъ и Павломъ [1]. *Стр. 471.* Этотъ образъ, писаный на холстѣ, какъ бы иллюстрируетъ евангельскій текстъ: «Азъ есмь истинная виноградная лоза и Отецъ мой виноградарь». (Іоаннъ, XVI). Пронзенныя руки вырисовываются на фонѣ виноградной лозы, а изъ прободеннаго бедра прямо въ чашу льется кровь. Ликъ, по сравненію съ только что описанными, сухощавѣй, строже, пожалуй—академичнѣе. Что же касается живописи, то нѣтъ уже явной склонности къ свѣтлымъ, яркимъ, немного слащаво-розовымъ тонамъ, характеризующимъ образа народнаго типа. Больше исканія свѣтотѣни и, если бы не нѣкоторая грубость фигуръ апостоловъ (въ корпусѣ ихъ не болѣе $5^{1}/_{2}$ головъ), можно было бы подумать о вліяніи ломбардскихъ мастеровъ. Повидимому, этотъ красивый символъ Христа-Виноградаря (или Лозы) попалъ на воспріимчивую почву, изъ типа «культурнаго» ставши впослѣдствіи простонароднымъ: еще въ концѣ прошлаго столѣтія можно было видѣть множество аналогичныхъ изображеній крайне грубаго письма, продававшихся богомольцамъ на улицахъ Кіева [2].

Кромѣ Христа-Виноградаря встрѣчается, хотя гораздо рѣже, изображеніе Христа «Литургисающаго», гдѣ выдѣляется не столько историческая, сколько религіозно-мистическая сторона Голгоѳской жертвы. Въ иконѣ изъ ризницы Черниговскаго архіерейскаго дома отвлеченность символа и реальность быта смѣшиваются въ какомъ то странномъ сочетаніи, невольно напоминающемъ старыхъ иконописцевъ [3].

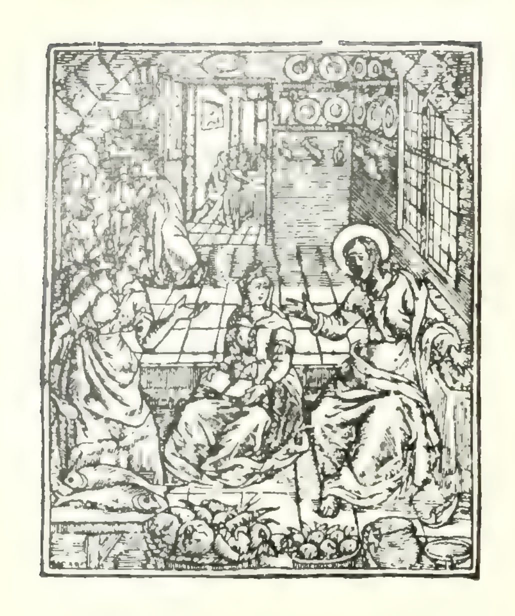
Распятый изображенъ въ красномъ архіерейскомъ саккосѣ, бѣломъ омофорѣ и палицѣ. Въ пригвожденныхъ рукахъ дискосъ и потиръ. Кругомъ орудія страстей и внизу, слѣва, совсѣмъ въ стилѣ Мурильевскихъ мальчишекъ, напряженно всматривается въ полное нечеловѣческой муки лицо Спасителя молоденькій ангелъ съ фо-

[1] Кіевскій городской музей. [2] Икона въ видѣ «Христа-Виноградаря», т. е. выжимающаго сокъ изъ лозы въ чашу, была доставлена къ 14-му археол. съѣзду изъ м. Ични Борзенскаго уѣзда (труды XIV арх. съѣзда, т. IV, табл. XII, № 18. Другое такое изображеніе есть въ Покровской церкви въ Полтавѣ. [3] Труды XIV археол. съѣзда, т. IV, таб. XIV, № 194, текстъ стр. III.

Деисусъ, пожертвованный гетманомъ Самойловичемъ въ Кіево-Печерскую лавру между 1672 и 1687 г. (Собраніе Б. И. Ханенко въ Кіевѣ).

наремъ и мечемъ, на концѣ котораго болтается усѣченное ухо Малха [1]. Но если этотъ ангелъ вызываетъ въ нашемъ воображеніи образы Испаніи, другой небожитель, что внимательно наливаетъ въ сосудъ воду изъ кувшина, снова возвращаетъ насъ къ Украинѣ казаковъ Мамаевъ съ ея излюбленными типами.

[1] Изображенія ангеловъ, собирающихъ кровь Спасителя, встрѣчаются и въ гравюрѣ того времени, какъ напримѣръ, въ Служебникѣ 1736 г., изданія Кіево-Печерской лавры.



Граверъ Θедоръ А.
Христосъ у Марθы и Маріи.
Гравюра изъ Евангелія, изданнаго типографіей Кіево-Печерской лавры въ 1697 г.

Такую же смѣсь графической риторики и чисто мѣстнаго быта встрѣчаемъ въ трогательномъ символическомъ изображеніи Младенца-Христа, спящаго на крестѣ и окруженнаго орудіями своихъ будущихъ Страстей, и въ мистико-космогоническомъ символѣ Христа, распятаго на древѣ жизни и окруженнаго огненными сферами Вѣры, Надежды и Любви *стр. 472* и, наконецъ, въ очень распространенномъ (не безъ вліянія, надо думать, іезуитовъ) розенкрейцерскомъ символѣ Великана, вскрывающаго себѣ грудь, чтобъ накормить птенцовъ: прообразѣ Христа, кровью своей питающаго Церковь [1].

Вихревая эпоха великаго Петра, европеизація Руси, яркій уклонъ въ сторону преобладанія вопросовъ гражданственности надъ областью религіи, ставшей лишь однимъ изъ частныхъ факторовъ общегосударственной машины, не могли не оказать огромнаго вліянія и на искусство, въ особенности церковное.

Сказывается оно еще большимъ усиленіемъ вліянія западныхъ образцовъ, доходящаго порой до явнаго подражанія, а то и копіи, и пріобщеніемъ мѣстнаго искусства къ общему стилю эпохи. Даже монастыри поддаются общему вліянію, и Кіево-Печерская лавра обучаетъ своихъ «молодиковъ» иконописному дѣлу по «кужбушкамъ» (искаженное слово Kunstbuch) иностраннаго происхожденія [2]. Есть основаніе предполагать, что небезызвѣстный граверъ начала 18-го вѣка Леонтій Тарасевичъ, начавшій свое художественное образованіе въ Аугсбургѣ у братьевъ Кильянъ, впослѣдствіи принялъ монашество и сдѣлался даже намѣстникомъ Кіево-Печерской

[1] Образцы этихъ изображеній имѣются въ Кіевскомъ Городскомъ музеѣ, въ музеѣ при Кіевской Духовной Академіи и Полтавскомъ музеѣ при архіерейскомъ домѣ. О такомъ же изображеніи изъ серебра упоминаетъ и Алепскій, стр. 71.

[2] «Реестръ книгъ кунштовыхъ позасталыхъ по небощику отцу Антонію Тарасевичу намѣстнику Печерскомъ, которыя книги по смерти его легованые суть до церкви Богоматерней святыя и чудотворныя лавры Кіево-Печерскія, а именно суть сія послѣдствующія: 1) Книга Атлясъ или описаніе четырехъ частей свѣта, въ которой листовъ 29. 2) Архитектура французская лист. 251. 3) Θеатронъ житія человѣческаго лист. 148. 4) Книга кунштовъ рожныхъ малярскихъ лист. 122. 5) Книга различныхъ звѣрей четвероногихъ изображеніе. лист. 135. 6) Родословіе князей австрійскихъ лист. 91. 7) Книга другая кунштовъ малярскихъ, листовъ 120. 8) Зерцало добродѣтели и грѣховъ, лист. 172. 9) Библія въ лицахъ, лист. 150. 10) Абецодло малярское на листу величиною 6 лист.), лист. 163. 11) Книга третья кунштовъ малярскихъ на листу, листовъ 93. 12) Книга одна съ кунштами архитектурскими, лист. 18. 13) Книга другая съ кунштами воинскими штукаторскими, лист. 118. 14 Книга съ кунштами Коломана и Соломеи, фиг. 21. 15) Картинъ рожныхъ кунштовъ, листовъ 58». («Иск. и Худ. Пром.». 1901 г. № 10. О томъ же свидѣтельствуютъ и сохранившіеся рисунки учениковъ).

Христосъ-Виноградарь. Символическая икона 18-го вѣка.
(Кіевскій городской музей).

лавры [1]. Если это вѣрно, то насъ уже не удивитъ рядъ гравюръ, украсившихъ къ тому времени кіевскія изданія произведеніями несравненно болѣе высокой и чисто западной техники, чѣмъ было до сихъ поръ.

Въ этомъ отношеніи, кромѣ самого Тарасевича, иллюстрировавшаго часть Печерскаго Патерика, особенно заслуживаютъ вниманія превосходныя иллюстраціи мастера Өедора А., котораго отнюдь не слѣдуетъ смѣшивать съ болѣе чѣмъ посредственнымъ Өедоромъ Ангилейко, подписывающимся часто тѣми же инициалами. Лучшими работами гравера А. слѣдуетъ признать его очень тонкіе рисунки къ Евангелію, изданіе 1697 г. [2], въ особенности его «Укрощеніе бури», «Обрѣзаніе» и прелестную композицію къ «Марѳѣ и Маріи», навѣянную, а быть можетъ, и прямо заимствованную съ западныхъ «кунштовъ». *Стр. 470.*

Сдѣланный въ гравировальномъ искусствѣ огромный шагъ впередъ становится еще болѣе очевиднымъ при сопоставленіи съ помѣщенными въ томъ же изданіи оттисками клише 1630 г. Но знакомство съ иностранными образцами не вытравило

[1] Объ этомъ см. статью М. П. Истомина «Обученіе живописи въ Кіево-Печерской лаврѣ въ 18-мъ вѣкѣ». «Иск. и Худ. Промышл.» 1901, № 10, стр. 293—296). [2] Печ. Кіево-Печ. лавры.

Христосъ распятый на «древѣ жизни».

Символическая икона конца 17-го вѣка. (Кіевскій городской музей).

у Өедора А. и чисто мѣстныхъ характерныхъ чертъ, какъ это можно судить по прекраснымъ заставкамъ, помѣченнымъ его инціалами, гдѣ излюбленный украинцами виноградный узоръ пышно распускается въ чисто мѣстной трактовкѣ. Рѣзкое усиленіе западно-европейскихъ формъ въ искусствѣ южной Руси получило еще болѣе сильный и, можетъ быть, вполнѣ сознательный толчекъ подъ вліяніемъ личности «гетмана-злодѣя»—Ивана Мазепы, значеніе котораго можетъ быть сравниваемо лишь съ ролью Петра Могилы.

Нѣтъ почти ни одной болѣе или менѣе видной старинной церкви на Украинѣ, которая такъ или иначе не была бы связана съ его именемъ [2] и, нужно отдать ему справедливость,—печать Мазепинскаго вліянія всюду свидѣтельствуетъ о значительномъ и культурномъ вкусѣ и несомнѣнномъ знакомствѣ и любви къ нѣко-

[2] См. томъ II настоящаго изданія, стр. 393—395.

Покровъ Пресвятой Богородицы

съ предстоящими Петромъ I и Екатериной Алексѣевной.
18-й вѣкъ. (Г. Переяславль).

Цари Михаилъ Θеодоровичъ и Алексѣй Михайловичъ.

Уничтоженная фреска Великой церкви Кіево-Печерской лавры. Начало 18-го вѣка.

торымъ лучшимъ мастерамъ Запада. Вѣроятно, къ его времени относятся довольно многочисленныя копіи съ Леонардовской Тайной Вечери [1], равно какъ тѣ изображенія, гдѣ Судъ Пилата воспроизводитъ Христа, окруженнаго толпою толстыхъ бюргеровъ въ бѣлыхъ кольретахъ, фантастичныхъ «барочныхъ» воиновъ въ шлемахъ съ развѣвающимися перьями, и женщинъ, одѣтыхъ по голландской модѣ 17-го вѣка. Иногда, правда очень рѣдко, среди толпы съ удивленіемъ замѣчаемъ [2] бѣлую физіономію добродушнаго Пьеро или хитрую маску коварнаго арлекина.

[1] Напр. въ Кіевскомъ Военно-Никольскомъ соборѣ, Кирилловской церкви и др. [2] Такіе костюмы есть, напримѣръ, въ картинѣ Страшнаго Суда въ Кіево-Выдубецкомъ монастырѣ и въ испорченномъ «Судѣ Пилата» Военно-Никольскаго собора, въ кладовыхъ Кіевскаго городского музея.

Цари Іоаннъ Алексѣевичъ и Петръ I.

Уничтоженная фреска Великой церкви Кіево-Печерской лавры. Начало 18-го вѣка.

Если въ Московской Руси второй половины 17-го вѣка портреты все еще иногда трактуются какъ икона, то въ Кіевѣ въ это время происходитъ скорѣе обратное— икона становится портретнымъ или же просто «живописнымъ изображеніемъ». Любопытная «Запорожская» икона Покрова Богородицы изъ Переяслава [1] служитъ прекраснымъ образчикомъ воплощенія этихъ новыхъ, какъ художественныхъ, такъ отчасти и религіозно-государственныхъ идей временъ Царя-преобразователя. Стр. 473.

Главная, центральная фигура этой «иконы» не Богородица, а энергичная, статная фигура молодого Петра и стоящей почти рядомъ съ нимъ Екатерины. Первый изображенъ по всѣмъ традиціямъ современнаго западно-европейскаго пор-

[1] «Иск. и Худ. Промышл.», № 14.

трета, въ военныхъ доспѣхахъ, со скипетромъ и державою въ рукахъ, вторая—въ нарядномъ, иноземнаго покроя костюмѣ съ широкимъ вырѣзомъ на груди. Позади видиѣются нѣсколько очень тонко прорисованныхъ лицъ второго плана, среди которыхъ особенно выдѣляются двѣ придворныя дамы въ высокихъ модныхъ прическахъ. Кромѣ этой «картинности» западный налетъ даетъ себя рѣзко чувствовать и въ эффектной, почти Тьеполовской колоннадѣ, такъ неожиданно обрамляющей собранный и строгій русскій иконостасъ, и пышныхъ складкахъ, въ которыя облекъ художникъ молящагося на амвонѣ діакона и, наконецъ, въ болѣе тепломъ, мягкомъ колоритѣ, невольно напоминающемъ о чувственной, радостной Венеціи.

Не менѣе интересными являются нѣкоторые изъ уничтоженныхъ портретовъ царей и князей благотворителей, украшавшихъ до 90-хъ годовъ прошлаго столѣтія стѣны Великой церкви Кіево-Печерской лавры [1].

Особенно выдѣляются въ этомъ отношеніи портреты царей Михаила Θеодоровича и Алексѣя Михайловича *стр. 474*, Іоанна Алексѣевича и Петра *стр. 475* и, наконецъ, самого Мазепы [2]. Характерно при этомъ, что въ то время какъ цари московской еще Руси переданы въ старинныхъ костюмахъ «большого разряда», личность Царя Преобразователя воспроизведена опять въ туникѣ и латахъ, въ эффектномъ плащѣ, спадающемъ съ плеча строго разсчитанными складками, что невольно сближаетъ эту фигуру съ гравированными портретами иностраннаго происхожденія работъ Кнеллера, Купецкаго, Шлейена, Моора, Риго, Леруа и др.

Кѣмъ писана вся серія портретовъ—неизвѣстно, но даже по дошедшимъ до насъ крайне посредственнымъ репродукціямъ можно все-таки судить, что и въ области живописи сдѣланъ былъ большой шагъ: портретъ уже не безстрастный протоколъ, а стремится осознать и подчеркнуть индивидуальность изображаемаго лица, чувствуется больше исканія «живописи» и мягкой свѣтотѣни.

Но радость обрѣтенія новыхъ художественныхъ горизонтовъ не стирала у южно-русскихъ художниковъ, какъ и у мѣстныхъ граверовъ глубокой связи съ родной землей и прежними традиціями. Если блескъ западно-европейской техники и захватывалъ ихъ порой цѣликомъ, заставляя забыть свое родное, наступало время, когда это родное, близкое, кровное, изъ-за чуждыхъ наслоеній снова пробивалось наружу, сливалось съ прежними, восточными уже традиціями, давая украинской живописи мазепинской эпохи тотъ очаровательный оттѣнокъ робости и молодой, еще грубоватой, не вполнѣ оттесанной и осознавшей себя силы, изъ которой впослѣдствіи выросъ чисто живописный геній Левицкаго. Эта особенность уже ярко

[1] О нихъ см. «Искусство и Худ. Промышл.», 1899 г., № 17, статья Е. Кузьмина; см. также С. Яремичъ. «Памятники искусства XVI и XVII ст. въ Кіево-Печерской лаврѣ». («Кіевская Старина» 1900 г.). [2] Дошедшая фотографія портрета послѣдняго до того испорчена, что о подлинникѣ невозможно судить.

Рай. Роспись Вознесенской церкви на Святыхъ вратахъ Кіево-Печерской лавры.
Конецъ 17-го вѣка.

сказывается въ росписи иконостасовъ Кіево-Выдубецкаго монастыря и въ особенности въ прелестномъ образѣ «Чудо архангела Михаила». (1701 г.).

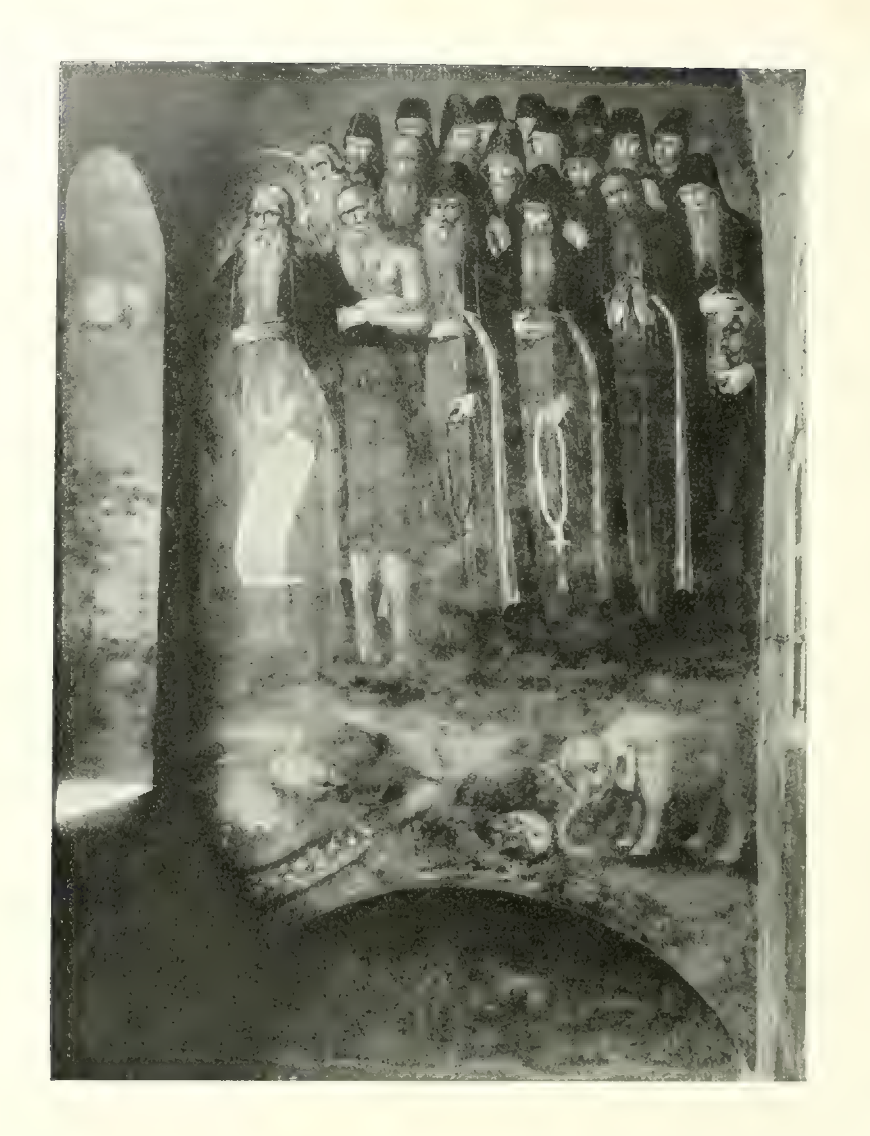
Этотъ образъ является прототипомъ тѣхъ иконъ, «византійскихъ» по лику, но «голландскихъ» по пейзажу, которыя и въ позднѣйшую, Елисаветинскую уже эпоху, отмѣтятъ типичныя особенности южно-русскаго письма. Но во всемъ блескѣ, во всей своей наивной прелести это новое теченіе сказалось въ Мазепинской росписи возобновленной церкви Вознесенія Господня на Св. вратахъ Кіево-Печерской лавры, церкви, которая является неоцѣнимой и, пожалуй, неоцѣненной еще сокровищницей характернѣйшихъ чертъ украинскаго искусства на грани 18-го вѣка. *Стр. 477, 479, 480.*

Рѣдчайшая цѣнность этой росписи въ значительной степени увеличивается ея прекрасной сохранностью. Благодаря ей можно имѣть полное представленіе и о характерѣ исчезнувшихъ фресокъ главной церкви не только со стороны формы, но и красокъ. Это опять тѣ же краски, которыя мы встрѣчаемъ на старинныхъ украинскихъ портретахъ, но значительно живѣе и сочнѣй. Бѣлила не такъ густо смѣшиваются съ основнымъ тономъ, какъ это часто наблюдается въ иконахъ болѣе поздней, Екатерининской эпохи, благодаря чему нѣтъ характеризующей этихъ послѣднихъ непріятной мути и помадной розоватости въ передачѣ лицъ. Здѣсь румянецъ, на который не скупятся, алѣетъ подлинной кровью, невольно вызывая въ памяти Рубенсовскія тѣла. Зато вполнѣ своеобразно, съ ярко выработаннымъ налетомъ мѣстнаго декоративнаго вкуса, воспроизводятся усѣянныя пестрымъ цвѣтистымъ рисункомъ ризы, гдѣ въ богатомъ, смѣломъ красочномъ аккордѣ сливаются тона бѣлые, красные, зеленые.

Если отъ красокъ перейти къ композиціи, то и здѣсь невольно поражаешься удивительной, царящей въ ней смѣсью московскихъ, голландскихъ, италіанскихъ и опять таки чисто мѣстныхъ чертъ. На ряду съ избраніемъ апостоловъ, сценой, помѣщенной среди италіанизированнаго пейзажа съ декоративными развалинами или изгнаніемъ торгующихъ изъ храма, гдѣ та же италіанская «классичность», сталкивается съ голландскимъ уже натурализмомъ въ передачѣ типичности нѣкоторыхъ головъ, есть композиціи, гдѣ старыя, привычныя формы сохранены почти неприкосновенно. Вотъ соборъ св. Отецъ, написанный на лѣвой стѣнѣ у самаго входа. *Стр. 480.* Все здѣсь выдержано въ строго иконописномъ стилѣ: постановка фигуръ въ традиціонныхъ позахъ, характерно русскія лица, гдѣ налетъ западничества сказывается лишь въ стремленіи передать личныя индивидуальныя черты. Зато какой неожиданностью является здѣсь присутствіе у ногъ Святителей цѣлаго звѣринца самыхъ необычныхъ формъ и въ особенности размѣровъ. Тутъ и павлины, и слоны величиной съ средняго пуделя, и обезьяны, и верблюды, и раки, и даже полногрудыя русалки, относимыя, повидимому, тоже къ «звѣрью».

Рай. Роспись Вознесенской церкви на Святыхъ вратахъ Кіево-Печерской лавры.
Конецъ 17-го вѣка.

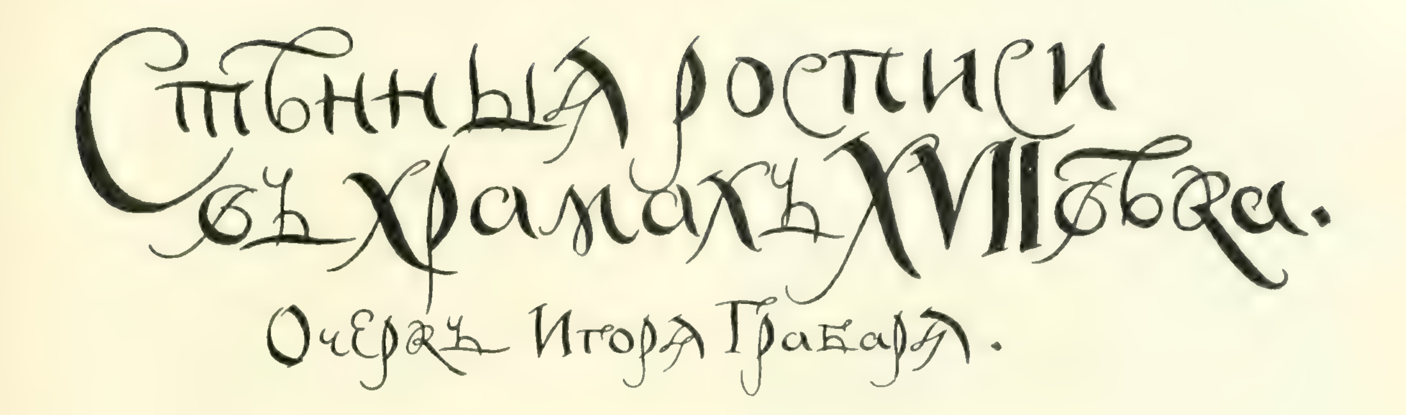
Соборъ святыхъ Отецъ.



Фреска Вознесенской церкви на воротахъ Кіево-Печерской лавры. Конецъ 17-го вѣка.

Вся эта живность копошится въ пейзажѣ съ ручьями, холмами, кустами, какіе мы видимъ въ картинахъ Іоахима Патинира или Гертгена-фонъ-Янса (Geertgen von Jans) съ его изображеніями пустыни, тоже населенной всякой живностью, и о которыхъ напоминаютъ другія картины, написанныя на стѣнахъ алтаря. *Стр. 477, 479.* Эта же разнохарактерная живность служитъ какъ бы яркимъ олицетвореніемъ самой украинской живописи эпохи Великаго Преобразователя. Правда, въ ней еще какъ бы полный хаосъ, только отдѣльные ручьи, но эти ручьи вскорѣ сольются въ одинъ общій потокъ, который, пріобщивъ русскую живопись къ искусству западно-европейскому, создастъ ту атмосферу, гдѣ впослѣдствіи разовьется великолѣпный, чисто живописный талантъ Левицкаго.

Евгеній Кузьминъ.



XV.

ПОСЛѢДНІЕ ОТЗВУКИ БОЛЬШОГО СТИЛЯ.

Есть что то жгуче волнующее и невыразимо гнетущее во всякомъ «великомъ паденіи», даже если мы не задѣты имъ нисколько, даже когда сотни лѣтъ отдѣляютъ его отъ нашихъ дней: гибель ли тысячелѣтней культуры, вырожденіе ли славнаго нѣкогда народа, или превратности судьбы, или безуміе генія—все это вновь и вновь волнуетъ, и будетъ волновать вѣчно. Нѣчто похожее испытываетъ историкъ русскаго искусства, когда, перелистывая страницы книги, онъ послѣ дивныхъ созданій Новгорода неожиданно открываетъ листъ съ будничнымъ «Нерукотворенньмъ Спасомъ» *стр. 428*, за нимъ другой, съ украинскимъ Спасомъ *стр. 467* и, наконецъ, третій, съ пронзеннымъ сердцемъ Богоматери. *Стр. 454.* Можетъ ли быть что либо ужаснѣе этого паденія? Опуститься отъ Троицы Рублева до плащаницы Познанскаго! Было бы невыносимо горько, если бы исторію великой красоты, явленной древне-русской живописью, пришлось закончить столь очевиднымъ развадомъ, этой идейной и художественной разрухой. Къ счастью, на ряду съ иконописью существовала еще цѣлая область живописи, въ которой паденіе не было столь стремительнымъ и глубокимъ, это—стѣнопись храмовъ. До Діонисія русская фреска не поднималась уже больше никогда, но она и не опускалась до Познанскаго. И въ то самое время, когда дворцовыя церкви царя Алексѣя Михайловича и его преемниковъ почти ежедневно наполнялись все новыми и новыми образцами немощнаго фряжскаго

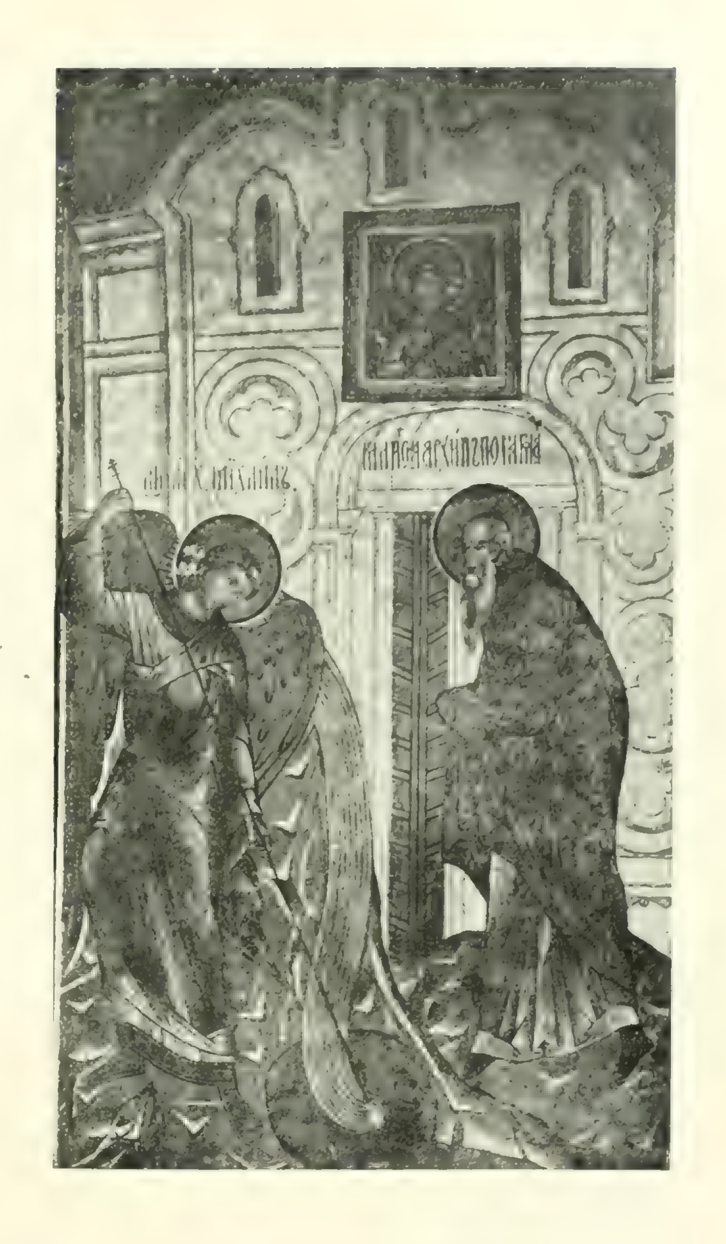
письма, самаго дурного вкуса, вдали отъ Москвы, — въ Ярославлѣ, Переяславлѣ, Ростовѣ и Костромѣ доживали еще послѣдніе отголоски нѣкогда великаго стиля, и созидались фрески, красота которыхъ радуетъ насъ и до сего времени.

Христосъ и св. Петръ Александрійскій. Фреска въ соборѣ Ярославскаго Спасо-Преображенскаго монастыря.—1563 г.

Москва, объединившая Русь, сумѣла въ 16-мъ вѣкѣ объединить и русскую иконопись, и особенно стѣнопись храмовъ. Сюда, въ этотъ единственный отнынѣ большой центръ «всея Руси», замѣнившій древніе разсадники искусства, начинаютъ по вызову царя стекаться со всѣхъ городовъ стѣнописцы, въ которыхъ была особливо острая нужда. Иконы легко было выписывать отовсюду, не вызывая ихъ авторовъ, и понятно поэтому, отчего въ числѣ «городовыхъ», т. е. вызванныхъ изъ городовъ мастеровъ, были, главнымъ образомъ, спеціалисты по росписи стѣнъ. Однихъ оставляли тутъ же, въ Москвѣ, для росписи дворцовыхъ палатъ и храмовъ, для работъ въ Московскихъ и подмосковныхъ монастыряхъ, другихъ отсылали въ дальніе города и монастыри, бившіе царю челомъ о присылкѣ искусныхъ мастеровъ [1]. Такіе съѣзды и встрѣчи въ Москвѣ играли роль нынѣшнихъ профессіональныхъ съѣздовъ, и разъѣзжаясь затѣмъ по разнымъ концамъ Московскаго государства, эти спеціалисты разносили повсемѣстно идеи и техническіе пріемы, выработанные на Москвѣ. Отсюда единство пріемовъ, отличающее русское искусство 17-го вѣка, отсюда сходство всѣхъ одновременныхъ росписей,

[1] Каждый «иконописецъ» былъ, конечно, и «стѣнописцемъ», какъ мы это видимъ и въ наши дни среди иконниковъ, но все же нѣкоторые изъ нихъ имѣли, видимо, репутацію спеціалистовъ по стѣнописи, другіе славились, напротивъ того, скорѣе иконами. Городовыхъ мастеровъ отправляли изъ Москвы почти исключительно для работъ по росписи храмовъ.

отсюда, наконецъ, и большій консерватизмъ росписей, по сравненію съ одновременными иконами. Нѣтъ, въ сущности, глубокаго различія между фресками эпохи Грознаго *стр. 323, 324, 325, 326* и эпохи Бориса Годунова *стр. 337, 338, 339, 340, 341, 342,* несмотря на то, что ихъ раздѣляетъ полстолѣтія, какъ нѣтъ его между послѣдними и фресками конца царствованія Михаила Θеодоровича *стр. 407, 408,* хотя и эти росписи раздѣлены безъ малаго полувѣкомъ. Даже разстояніе въ цѣлое столѣтіе не вырываетъ между двумя монументальными циклами слишкомъ глубокой пропасти, какъ мы это видимъ въ фрескахъ Ярославскаго Спасо-Преображенскаго и Калязинскаго Троицкаго монастырей. *Стр. 482, 483, 484, 485.* И тамъ и здѣсь видна старая любовь къ большимъ массамъ и спокойнымъ, строгимъ силуэтамъ, и тамъ и здѣсь есть ясность композиціи и есть подлинное чувство монументальнаго стиля. Правда, бросаются въ глаза и кое какія различія, которыя со временемъ обострятся, отчеканятся и приведутъ къ новымъ принципамъ росписи, но здѣсь они еще въ зачаткѣ: въ Ярославскихъ фрескахъ преобладаютъ прямыя линіи и почти нѣтъ округлыхъ, въ Калязинскихъ — все изогнуто и круглится. Краски Ярославскихъ фресокъ выдержаны въ дивной гармоничной гаммѣ; цвѣта Калязинскихъ гармонизованы съ менѣе тонкимъ разсчетомъ.



Чудо архангела Михаила.

Фреска въ соборѣ Калязинскаго Троицкаго монастыря. Около 1655 г.

Два цикла фресокъ середины 16-го вѣка, сохранившіеся въ Спасо-Преображенскомъ монастырѣ, — росписи соборнаго храма и стѣнопись Святыхъ воротъ, — даютъ намъ два различныхъ типа фресокъ эпохи Грознаго. Первыя выдержаны въ болѣе

Рождество Богородицы.

Фреска въ соборѣ Калязинскаго Троицкаго монастыря.—Около 1655 г.

строгомъ, архаическомъ стилѣ и отличаются суровостью контуровъ, *стр. 323, 324, 325, 482,* вторыя—свободнѣе по композиціи, легче, капризнѣе, и несравненно живописнѣе. *Стр. 326, 327, 328, 329, 331, 486.* Въ послѣдующихъ росписяхъ замѣчается стремленіе соединить декоративную строгость линій и силуэта съ заманчивой живописностью, и болѣе ста лѣтъ спустя послѣ окончанія росписи Святыхъ воротъ, на стѣнѣ Переяславскаго Данилова монастыря появляются отдаленные отзвуки тѣхъ же художественныхъ идей. Такова чудесная фигура «Лотовой жены», въ которой, при всей суровости контуровъ, есть чарующая грація и щемящая грусть. *Стр. 487.* Конечно, она уступаетъ ангелу Ярославскихъ Святыхъ воротъ *стр. 486,* потрясающему своей монументальностью, безподобно найденнымъ силуэтомъ и мастерствомъ, съ которымъ вписана въ данное пространство эта фигура, съ опущеннымъ, прижатымъ къ тѣлу лѣвымъ крыломъ и красиво вскинутымъ правымъ. Такихъ ангеловъ послѣ Рублева и Діонисія не было, и если

Положеніе во гробѣ.

Фреска въ соборѣ Калязинскаго Троицкаго монастыря. Около 1655 г.

«Лотова жена» вызываетъ своей почти классической ритмичностью воспоминаніе о Ярославскомъ ангелѣ, то это говоритъ о не совсѣмъ еще заглохшемъ чувствѣ большого стиля.

Первыя извѣстныя намъ фрески, появившіяся послѣ Годуновскихъ, относятся къ послѣднимъ годамъ царствованія Михаила Өеодоровича; это—росписи Московскаго Успенскаго собора *стр. 407, 408* и Ярославской Николо-Надѣинской церкви [1]. Отъ нихъ мало чѣмъ отличаются слѣдующія по времени фрески Калязинскаго монастыря. Нѣкоторыя изъ послѣднихъ по красивому ритму и густой, звучной гаммѣ красокъ превосходятъ тѣ изъ фресокъ Московскаго Успенскаго собора 1644 г., которыя донынѣ открыты. Къ такимъ относится прежде всего «Рождество Бого-

[1] До сихъ поръ неизвѣстно ни одной росписи, относящейся ко времени между 1600 и 1640-мъ годомъ. Фрески Николо-Надѣинской церкви недавно всѣ переписаны до неузнаваемости, за исключеніемъ одного клейма западной стѣны, но и это послѣднее не внушаетъ безусловнаго довѣрія, и кажется слегка пройденнымъ въ 18-мъ вѣкѣ. Роспись относится къ 1640 году, какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ запись на столпахъ храма. Изъ другихъ раннихъ цикловъ надо отмѣтить росписи собора Успенскаго монастыря въ г. Александровѣ, относящіяся къ первой половинѣ 17-го вѣка, и Успенскаго женскаго монастыря во Владимірѣ 1640—50-хъ годовъ, близкія къ Калязинскимъ.

Ангелъ. **Фреска на аркѣ Святыхъ воротъ Ярославскаго Спасо-Преображенскаго собора.—1564 г.**

родицы». *Стр. 484.* Нѣсколько уступаетъ ей фреска «Положеніе во гробъ». *Стр. 485.* Несмотря на древній «переводъ», вызывающій въ памяти исключительную по красотѣ и стилю икону на тотъ же сюжетъ изъ собранія И. С. Остроухова *стр. 240,* въ ней виденъ и весь упадокъ по сравненію съ этимъ шедевромъ 15-го вѣка. Стремленіе выразить движеніе и подчеркнуть драматизмъ потерпѣло здѣсь рѣшительное крушеніе: утрачено самое главное и цѣнное Остроуховской иконы—паѳосъ. Излишнія

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.

Лотова жена. Фреска въ соборѣ Переяславскаго Данилова монастыря.—1668 г.

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.
Отрокъ Христосъ среди учителей. Фреска въ старомъ соборѣ Костромского Богоявленскаго монастыря.—1672 г.

подробности мельчатъ и дробятъ унаслѣдованный издревле ритмъ. Изъ другихъ фресокъ Калязинскаго монастыря сильнѣе и глубже другихъ по выраженію «Снятіе со креста» [1]. Участіе въ росписи Василія Ильина, Ивана Филатова и Ивана Самойлова, трехъ мастеровъ, работавшихъ въ Успенскомъ соборѣ въ 1642—1644 г., достаточно объясняетъ стилистическую близость Московской и Калязинской стѣнописи [2].

Слѣдующими по времени являются фрески Переяславскаго Данилова монастыря. *Стр. 487, 489.* Какъ видно изъ документовъ Оружейной палаты, ихъ авторами были костромичи ***Гурій Никитинъ и Сила Савинъ*** «съ товарищами», расписавшіе монастырскій соборъ въ 1668 году [3]. Гурій Никитинъ былъ мастеромъ «первой статьи», однимъ изъ извѣстнѣйшихъ иконописцевъ своего времени, котораго то и дѣло вызывали ко двору для росписей. Мы неизмѣнно

[1] Троицкій соборъ Калязинскаго монастыря, какъ видно изъ лѣтописнаго пояса, протянутаго подъ фресками, построенъ въ 1654 г. Та часть лѣтописи, которая говоритъ о росписи, приходится на сѣверной стѣнѣ собора недалеко отъ солеи, при чемъ буквы сильно стерлись, сохранивъ намъ лишь обрывки именъ «кормовыхъ государевыхъ иконописцевъ», расписавшихъ храмъ. Среди нихъ можно прочесть: «Симеонъ сынъ Аврамовъ василей Ильинъ іванъ Феофилатовъ избратомъ Михаиломъ Семенова... Василеі Өедоровы Сименовъ Іванъ Алексеевъ Іванъ Самойловъ Григорей Даниловъ Симеонъ Павловъ Иванъ...». Самая дата росписи видимо закрыта позднимъ лѣвымъ клиросомъ и образами, но, по всей вѣроятности, работы были произведены около 1655 г.

[2] Иванъ Филатовъ (онъ же Феофилатовъ, или просто Иванъ Ярославецъ)—отецъ Тихона Ивановича Филатова (А. И. Успенскій. «Царскіе иконописцы и живописцы 17-го вѣка», т. I, стр. 282; т. II («Словарь»), стр. 7—8).

[3] Столбецъ № 621 176-го года (тамъ же, стр. 136 и 232). Первый былъ собственно Гурій Никитичъ Кинешемецъ или Кинешемцовъ, второй именуется то Савинымъ, то Савиновымъ, а то и Савельевымъ.

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.

Омовеніе ногъ. Фреска въ соборѣ Переяславскаго Данилова монастыря.—1668 г.

видимъ его работающимъ вмѣстѣ съ своимъ землякомъ, также виднымъ мастеромъ Силою Савинымъ, и отнынѣ эти два имени фигурируютъ на первомъ мѣстѣ въ цѣломъ рядѣ росписей 1670-хъ и начала 1680-хъ годовъ. Кромѣ лѣтописныхъ свидѣтельствъ, на ихъ руководящую роль указываетъ и значительное сходство всѣхъ росписей, во главѣ которыхъ они были поставлены, или тѣхъ, въ которыхъ участіе ихъ можно предполагать. Вотъ монументальныя работы, выполненныя этими замѣчательными мастерами вслѣдъ за росписью храма Данилова монастыря: фрески въ соборѣ Костромского Богоявленскаго монастыря (1672 г.) *стр. 488, 490,* фрески Успенскаго собора (1670—1671 г.) и Воскресенской церкви въ Ростовѣ (около 1675 г.)[1] *стр. 491,* Ярославской церкви Ильи Пророка (1681 г.) *стр. 492,* росписи собора Костром-

[1] Фрески Ростовскаго Успенскаго собора не сохранились.

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.

Святая Троица. Фреска въ алтарѣ стараго собора Костромского Богоявленскаго монастыря.—1672 г.

ского Ипатьевскаго монастыря (1685 г.) *стр. 493,* и Ярославской церкви Ѳеодоровской Божіей Матери (1680-е годы) [1]. *Стр. 494.*

Въ раннихъ работахъ Никитина и Савина мы встрѣчаемся еще съ такими близкими къ старымъ оригиналамъ композиціями, какъ «Омовеніе ногъ» въ Даниловомъ монастырѣ *стр. 489,* фреской, почти буквально повторяющей композицію детали Діонисіевскаго Шестоднева. *Стр. 283.* Только въ силу необходимости измѣнить форму картины, взятой не въ вышину, а въ длину, вся группа сжата въ болѣе замкнутое

[1] П. Баженовъ. «Костромской Богоявленско-Анастасьинъ женскій монастырь». М. 1913, стр. 35. Даты и имена авторовъ росписей Ярославской церкви Ильи Пророка и собора Костромского Ипатьевскаго монастыря записаны на стѣнахъ этихъ храмовъ. Фрески Ростовской Воскресенской церкви, относящіяся приблизительно къ 167[illegible] году, по всему ихъ стилю должны быть причислены къ работамъ Гурія Никитина и Силы Савина, расписывавшихъ въ 1670—1671 г. Ростовскій Успенскій соборъ. («Словарь» А. И. Успенскаго, стр. 137 и 232). Наконецъ, роспись церкви Ѳеодоровской Божіей Матери въ Ярославлѣ, не только по общему характеру и пріемамъ, но и на основаніи рукописнаго «Сказанія», хранящагося въ этой церкви, можетъ быть приписана тѣмъ же мастерамъ. Въ этомъ «Сказаніи» подъ 1669 г. упоминается славный иконописецъ костромитянинъ Гурій Никифоровъ (?). Но дѣло въ томъ, что существовавшій въ этомъ году храмъ былъ позже, въ 1680-хъ годахъ перестроенъ,—по словамъ сказанія «каменный храмъ весь создася и всякимъ внѣшнимъ и внутреннимъ украшеніемъ изготовися въ алтари и во церкви». Въ 1691 г. происходило освященіе значительно расширеннаго храма, и тогда къ Никитинскимъ фрескамъ были прибавлены еще новыя, сильно разнящіяся отъ тѣхъ по своему лубочному стилю.

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.

Положеніе во гробъ. Фреска Воскресенской церкви въ Ростовѣ.—Около 1675 г.

цѣлое. Нельзя не подивиться мастерству, съ которымъ набросаны на стѣну эти энергичные штрихи складокъ и намѣчены удары свѣта и тѣней. Очень благородна по цвѣту и значительна по выраженію фреска Богоявленскаго монастыря «Христосъ среди учителей» *стр. 488*, гдѣ сочетаніе розовой узорчатой занавѣски и желтой съ зеленовато голубыми тѣнями одежды Спасителя даетъ прекрасную, новую, нигдѣ не повторяемую гамму. Но лучше всего въ этомъ храмѣ, превращенномъ нынѣ въ

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.
Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ.
Фреска въ одной изъ сѣверныхъ главъ Ярославской церкви Ильи Пророка 1681 г. (Фот. Имп. Археологической Комиссіи).

алтарь огромнаго, уродливаго и «благолѣпнаго» собора,—фреска «Святая Троица», одно изъ наиболѣе впечатляющихъ созданій 17-го вѣка. *Стр. 490.* Здѣсь такъ угадано распредѣленіе свѣтовыхъ и тѣневыхъ пятенъ, такъ звученъ общій тонъ и такъ почувствована декорація стѣны, какъ это не часто удавалось и въ 16-мъ вѣкѣ.

Композиціи Никитина и Савина въ каждомъ новомъ циклѣ становятся все свободнѣе, все дальше отъ старыхъ переводовъ, но, несмотря на это, все ихъ искусство еще озарено какимъ то замирающимъ отблескомъ великихъ преданій. Этотъ отблескъ чувствуется и въ нѣкоторыхъ фрескахъ Ростовской Воскресенской церкви *стр. 491,* и особенно въ такихъ монументальныхъ заданіяхъ, какъ роспись

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.
Проповѣдь съ лодки. Фреска въ соборѣ Костромского Ипатьевскаго монастыря 1685 г.

главъ Ярославской церкви Ильи Пророка. *Стр. 492.* Какими подлинными артистами, художниками Божіей милостію они были, видно изъ такихъ индивидуальныхъ композицій, какъ «Проповѣдь съ лодки» въ соборѣ Ипатьевскаго монастыря *стр. 493,* или «Семь отроковъ спящихъ», или «Чистая душа» въ Ярославской Ѳеодоровской церкви. *Стр. 494.* Живопись первой напоминаетъ, по сочному, густому, цвѣтистому колориту, какого то венеціанца, композиція второй—своей классичностью и граціей линій вызываетъ въ памяти школу Рафаэля, а третья остротой и странностью затѣи и необычайной свѣтовитостью какъ бы предугадываетъ и предвосхищаетъ мысли и чувства художниковъ, пришедшихъ много лѣтъ спустя [1].

[1] Фреска «Семь отроковъ спящихъ» въ верхней части реставрирована: часть штукатурки отвалилась и была замѣнена новой, по которой возстановлены скалькированные предварительно контуры.

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.

«Семь отроковъ спящихъ» и «Ангелъ».

Фрески въ алтарѣ Ярославской церкви Θеодоровской Божіей Матери. Около 1680 г.

XVI.

ФРЕСКИ-ЛУБКИ.

Отступленія отъ иконописнаго канона, предпринятыя даровитыми и отважными костромичами, не ограничились только частичными варіаціями, а привели незамѣтно къ полному перерожденію фрески. Прежде всего эти мастера отвели въ своихъ позднѣйшихъ росписяхъ огромное мѣсто быту, давно уже пріобрѣвшему права гражданства въ иконахъ, главнымъ образомъ въ житіяхъ, окружавшихъ центральное изображеніе. *Стр. 319, 336, 387, 398.* На стѣнахъ церкви Ильи Пророка въ Ярославлѣ, расписанныхъ тѣми же Гуріемъ Никитинымъ и Силою Савинымъ, появляются во множествѣ лошадки, кибитки, современные русскіе, европейскіе и восточные костюмы. *Стр. 497.* Эти фрески по прежнему красиво переливаютъ розовыми, голубыми, желтыми и оранжевыми красками, но живописное заданіе, самый смыслъ его уже совершенно иной. Авторамъ прежде всего хочется разсказывать и иллюстрировать тексты писанія. Они забываютъ о монументальныхъ задачахъ стѣнописи, не ищутъ ни большихъ массъ, ни пѣвучихъ линій. Ихъ краски красивы, но нѣтъ уже прежней сгущенности гаммы: вмѣсто трехъ-четырехъ сильныхъ основныхъ отношеній, все чаще являются десятки слегка потушенныхъ цвѣтовъ, дающихъ впечатлѣніе пріятно подобранныхъ, но пестрыхъ ковровъ. Стремясь разсказать какъ можно больше, они становятся все менѣе разборчивыми въ средствахъ, и съ жадностью цѣпляются за малѣйшую подробность, иллюстрирующую разсказъ. Эти подробности понемногу заполняютъ всю фреску, отодвигая назадъ, а иногда и въ конецъ убивая основную тему. Но этого мало: чѣмъ больше хочется разсказать, тѣмъ больше надо имѣть на стѣнѣ картинъ,—и вотъ, вмѣсто прежнихъ большихъ фресокъ съ крупными фигурами, появляются маленькія картинки съ крошечными изображеніями. Нѣкогда, въ храмахъ Византіи и Кіевской Руси, изображеній было немного, но всѣ они колоссальныхъ размѣровъ, и помѣщаются въ два, много—въ три ряда. Три пояса фресокъ мы видимъ еще и въ Новгородскомъ храмѣ Спаса Нередицы; въ позднѣйшихъ Новгородскихъ церквахъ и въ соборѣ ярославскаго Спасо-Преображенскаго монастыря ихъ уже четыре, въ церквахъ 17-го вѣка число поясовъ доходитъ до шести, а въ позднихъ до семи и даже восьми. Стѣна измельчена и пеститъ дробно-

стью изображеній, давая иной разъ, въ самыхъ позднихъ провинціальныхъ церквахъ, впечатлѣніе узорныхъ обоевъ. Монументальной живописи больше не стало.

Скудость свѣдѣній о характерѣ совмѣстныхъ работъ цѣлыхъ группъ иконописцевъ не даетъ возможности разобраться въ долѣ участія Никитина и Савина во всѣхъ ихъ общихъ росписяхъ. Мы не можемъ также хоть сколько нибудь достовѣрно освѣтить всю реформаторскую дѣятельность этихъ значительнѣйшихъ мастеровъ 17-го вѣка, но едва ли подлежитъ сомнѣнію ихъ огромное вліяніе на современную имъ эволюцію фрески. Послѣдніе мастера умиравшаго большого стиля, они были и первыми мастерами новой фрески, ибо въ своемъ позднѣйшемъ искусствѣ навѣки похоронили то, чему вначалѣ поклонялись сами. Совершившійся переломъ можно сравнить съ тѣмъ, который пережила Италія въ эпоху ранняго Возрожденія, когда грандіозный стиль, наслѣдованный отъ Византіи, смѣнился весело и пестро разсказанными картинками. Смыслъ поворота отъ Діонисія къ Гурію Никитину «послѣдней манеры» совершенно тотъ же. И если во фрескахъ Ѳерапонтова монастыря чувствуется нѣкій величавый духъ, то въ живой и бойкой росписи Ипатьевскаго монастыря *стр. 499* и еще болѣе въ циклѣ фресокъ, иллюстрирующихъ сказаніе объ иконѣ Ѳеодоровской Божіей Матери, въ Ярославскомъ храмѣ того же имени, оживаетъ говорливый и жизнерадостный стиль кватроченто. Нѣкоторые куски, напримѣръ, группа всадниковъ, эскортирующихъ икону *стр. 498,* до иллюзіи напоминаютъ какого то кватрочентиста.

Помимо измельчанія фресокъ, была еще одна причина, оказавшая вліяніе на общій характеръ росписей конца 17-го вѣка,—новые сюжеты, которыхъ не видѣли дотолѣ стѣны русскихъ храмовъ. На внутреннихъ стѣнахъ церквей появились, кромѣ изображеній Вседержителя, Спасителя, Богоматери «съ житіями» и главнѣйшихъ Евангельскихъ событій, еще такіе циклы, какъ «Хожденіе Іоанна Богослова» и тому подобные. Но особенно широкое поле открылось для примѣненія новыхъ сюжетовъ съ тѣхъ поръ, какъ привился обычай расписывать паперти. Мы видѣли выше примѣры свѣтскихъ элементовъ, вошедшихъ въ росписи паперти Московскаго Благовѣщенскаго собора уже въ 16-мъ вѣкѣ. По всей вѣроятности, это расширеніе допустимыхъ въ храмѣ сюжетовъ произошло въ эпоху Грознаго, когда появились первыя иллюстраціи къ Апокалипсису. Святыя ворота Ярославскаго Спасо-Преображенскаго монастыря — не храмъ, и естественно, что именно здѣсь мы видимъ первыхъ страшныхъ звѣрей-чертей, или Смерть на конѣ, сюжеты, столь излюбленные въ позднѣйшихъ росписяхъ. *Стр. 328.* Появившись на церковныхъ папертяхъ, изображенія на апокалипсическія темы переходятъ вскорѣ на стѣны самаго храма, открывая дорогу все новымъ свѣтскимъ мотивамъ. Но главнымъ мѣстомъ этихъ свободныхъ отъ канона росписей служатъ паперти, которыя въ

Гурій Никитинъ и Сила Савинъ.

Изъ житія пророка Елисея. Фреска въ церкви Ильи пророка въ Ярославлѣ.—1681 г.

Ярославскихъ, Романовскихъ и Костромскихъ церквахъ сплошь покрыты фресками. Въ этихъ городахъ началась настоящая мода на роспись церковныхъ стѣнъ, и надо удивляться, откуда только брались тѣ сотни мастеровъ, которые были надобны для того, чтобы покрыть мелкой и сложной росписью десятки квадратныхъ верстъ. Ни въ одной странѣ, не исключая и Италіи, не найти такого фантастическаго множества фресокъ, написанныхъ притомъ въ столь короткій срокъ. Нечего говорить о томъ, что при подобной спѣшкѣ въ работѣ трудно предъявлять ко всей массѣ росписей слишкомъ суровыя требованія: и то невѣроятно, что эти росписи, сдѣланныя al fresco—притомъ al buon fresco, т. е. по сырой штукатуркѣ известковыми красками, безъ послѣдующихъ ретушей a tempera,—вообще могли быть созданы въ теченіе всего лишь двадцати-тридцати лѣтъ. Набирая себѣ помощниковъ изъ мѣстныхъ людей, и наскоро обучивъ ихъ основамъ своей художественной грамоты, иконописцы, руководившіе работами, допускали ихъ помощь

Перенесеніе иконы Θеодоровской Божіей Матери.
Фреска въ Ярославской церкви того же имени.—Около 1680 г.

конечно только при росписи папертей, стѣны же самаго храма расписывали сами, вмѣстѣ съ лучшими изъ «товарищей». Отсюда разница, неизмѣнно замѣчаемая между живописью церкви и паперти. Въ первой всегда видна опытная, гораздо болѣе умѣлая рука, во второй есть слѣдъ любительства. На стѣнахъ храма еще долго чудятся отблески серіознаго стиля, чувствуется важная поступь людей и слышатся ихъ вѣскія рѣчи; на сводахъ паперти, на откосахъ оконъ, особенно на стѣнкахъ рундуковъ царитъ легкомысліе, все скачетъ и кувыркается, и все дышитъ веселымъ балагурствомъ, даромъ что темы самыя жуткія: «Апокалипсисъ» *стр. 500*, «Страшный судъ» *стр. 501* или такія значительныя, какъ «Дни твореній». *Стр. 502.*

Если искусство Гурія Никитина послѣднихъ лѣтъ напоминаетъ кватрочентистовъ, то росписи папертей обоихъ соборовъ Романова-Борисоглѣбска можно сравнить только съ лубками. Наиболѣе типичными лубками среди всѣхъ извѣстныхъ намъ фресокъ являются тѣ, которыми неизвѣстный авторъ, явно вышедшій изъ народа, а не изъ профессіональной среды иконописцевъ, украсилъ стѣны Яро-

Обращеніе Савла.
Фреска въ соборѣ Костромского Ипатьевскаго монастыря.
1685 г.

славской церкви Ѳеодоровской Божіей Матери, не расписанныя раньше Гуріемъ Никитинымъ. *Стр. 503.* При всей грубости, это — чудесное, подлинно народное искусство, напоминающее старинные расписные предметы обихода — лари, сундуки, лукошки и т. п. Лубокъ здѣсь во всемъ, — и въ композиціи, въ которой мы тщетно станемъ искать древней симметричности и архитектурности построенія, и въ рисункѣ чисто народномъ — одновременно и грубомъ и выразительномъ, и всего болѣе въ краскахъ, примитивныхъ до послѣдней степени, слишкомъ быстро найденныхъ, но въ то же время забавныхъ, не лишенныхъ извѣстной остроты и мѣстами даже

Сцены изъ Апокалипсиса.

Фреска на паперти церкви Николы Мокраго въ Ярославлѣ.—1690-е годы.

сильныхъ [1]. Впрочемъ, не всѣ росписи 1680-хъ и 1690-хъ годовъ только лубки, и среди нихъ попадаются такія расчетливо и мудро созданныя декораціи, какъ потолокъ діаконника въ Ростовской церкви Спаса на Сѣняхъ *стр. 504,* или грандіозныя стѣнописи церкви Ильи Пророка въ Толчковѣ.

[1] Н. В. Покровскій, на основаніи записи на западной стѣнѣ Воскресенскаго собора, относитъ эти росписи къ 1652 году. Не говоря уже о томъ, что этому противорѣчитъ весь стиль фресокъ, совершенно недопускающій столь грубой ошибки въ ихъ датировкѣ, мы нашли на стѣнахъ храма нѣсколько указаній, устраняющихъ всякія сомнѣнія въ правильности принимаемой нами поздней даты стѣнописи. Среди обычныхъ надписей въ ней встрѣчаются и вирши Симеона Полоцкаго, написанныя въ 1676 году, и отодвигающія время росписей по меньшей мѣрѣ къ 1680-мъ годамъ. Фрески Крестовоздвиженскаго собора, не имѣющія даты, Н. В. Покровскій относитъ ко времени построенія храма — къ 1658 году, но стиль ихъ, вполнѣ родственный съ фресками Воскресенскаго собора, ясно говоритъ о концѣ 1680-хъ или даже о 1690-хъ годахъ. (Н. В. Покровскій, тамъ же, стр. 297).

Страшный судъ. Деталь фрески Крестовоздвиженскаго собора въ Романовѣ-Борисоглѣбскѣ.
Около 1690 г.

Дни творенія.

Фреска Воскресенскаго собора въ Романовѣ-Борисоглѣбскѣ.—1680-е годы.

Если бы алтарь этой церкви былъ втрое больше и выше, то весьма возможно, что онъ производилъ бы монументальное впечатлѣніе, но и теперь, при всей дробности росписи, она не рябитъ и кажется значительной, особенно, если поднимешь голову и увидишь вверху могучія, подлинно декоративно задуманныя фигуры. Стр. 505. Вообще вся роспись главнаго храма въ смыслѣ декоративной выдумки очень удачна, и когда входишь въ него, совершенно не замѣчаешь основного грѣха этой художественной затѣи — мелочность декорацiи. Прежде всего поражаетъ роскошь этихъ мягкихъ, бархатныхъ цвѣтистыхъ стѣнъ, подымающихся на огромную высоту, и вверху, то тутъ то тамъ тронутыхъ свѣтомъ, струящимся изъ открытыхъ главъ. Эти пятна свѣта и тѣни, разбросанныя по стѣнамъ, придаютъ имъ совсѣмъ особенное очарованіе, внося всюду оживленіе и заставляя краски искриться и играть. Получается

Декоративная роспись алтарнаго свода
церкви Феодоровской Божіей Матери въ Ярославлѣ.—1690-е годы.

впечатлѣніе пышнаго праздника, къ удивленію совсѣмъ не крикливаго, а скорѣе торжественнаго и даже относительно покойнаго, ибо всѣ клейма сливаются въ одинъ общій тонъ, не слишкомъ пестрящій стѣны. И только всматриваясь въ отдѣльныя клейма, замѣчаешь мелочность композиціи и отсутствіе артистизма.

Роспись свода въ діаконникѣ церкви Спаса на Сѣняхъ въ Ростовѣ.—1680-е годы.

Дмитрій Григорьевъ и Севастьянъ Дмитріевъ.
Роспись алтаря церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.—1691 г. Фот. И. Ф. Борщевскаго.

Главнымъ мастеромъ, и вѣроятно авторомъ росписей Толчковскаго храма, былъ *Дмитрій Григорьевъ*, родомъ изъ Переяславля Залѣсскаго, работавшій вмѣстѣ съ

Христосъ на полѣ брани.
Фреска на паперти Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.—1691 г.

Севастьяномъ Дмитріевымъ въ 1670 и 1671 годахъ, въ Ростовскомъ Успенскомъ соборѣ и другихъ храмахъ [1]. Оба эти мастера работали тамъ подъ руководствомъ Гурія Никитина, и мы можемъ предположить, что именно они были продолжателями идей Никитина и Савина. Стиль росписей Ростовской церкви Спаса на Сѣняхъ *стр. 504*, столь отличной отъ стиля Воскресенской церкви *стр. 491*, заставляетъ видѣть въ обоихъ случаяхъ разныя руки и разные художественные темпераменты. Весьма вѣроятно, что именно въ Ростовѣ Григорьевъ выработалъ тотъ стиль, который вылился затѣмъ въ его Толчковскихъ росписяхъ.

Чисто живописная сторона этихъ росписей—слабѣйшее ихъ мѣсто, и если въ самомъ храмѣ нѣтъ ничего оскорбляющаго глазъ, то на паперти попадаются лубки, краски которыхъ прямо непріятны, при чемъ эти куски не всегда приходится относить на счетъ убійственныхъ «поновленій» Палеховскихъ мастеровъ. Главная цѣнность фресокъ въ ихъ безподобной выдумкѣ, одинаково счастливой въ такихъ лири-

[1] А. И. Успенскій. «Словарь», стр. 61 и 71.

Явленіе Толской Божіей Матери епископу Трифону.
Фреска на паперти Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.—1691 г.

ческихъ темахъ, какъ «Явленіе Толгской Божіей Матери епископу Трифону *стр. 507* и въ такихъ патетическихъ, какъ «Христосъ на полѣ брани». *Стр. 506.* Послѣдняя композиція сочинена съ силою, которой могли бы позавидовать самые изысканные по части выдумокъ мастера. Какъ въ этой фрескѣ, такъ и въ другихъ, трактующихъ «классическую» одежду, складки намѣчены столь энергичными и смѣлыми штрихами, что до извѣстной степени замѣняютъ измельчавшимъ изображеніямъ ихъ

Роспись въ церкви Спаса Преображенія за Волгой, въ Костромѣ.—Около 1700 г.

Сцена изъ Апокалипсиса. Фреска въ церкви Воскресенія на Дебрѣ въ Костромѣ.

«Отечество».

Фреска на паперти церкви Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ.—1691 г.

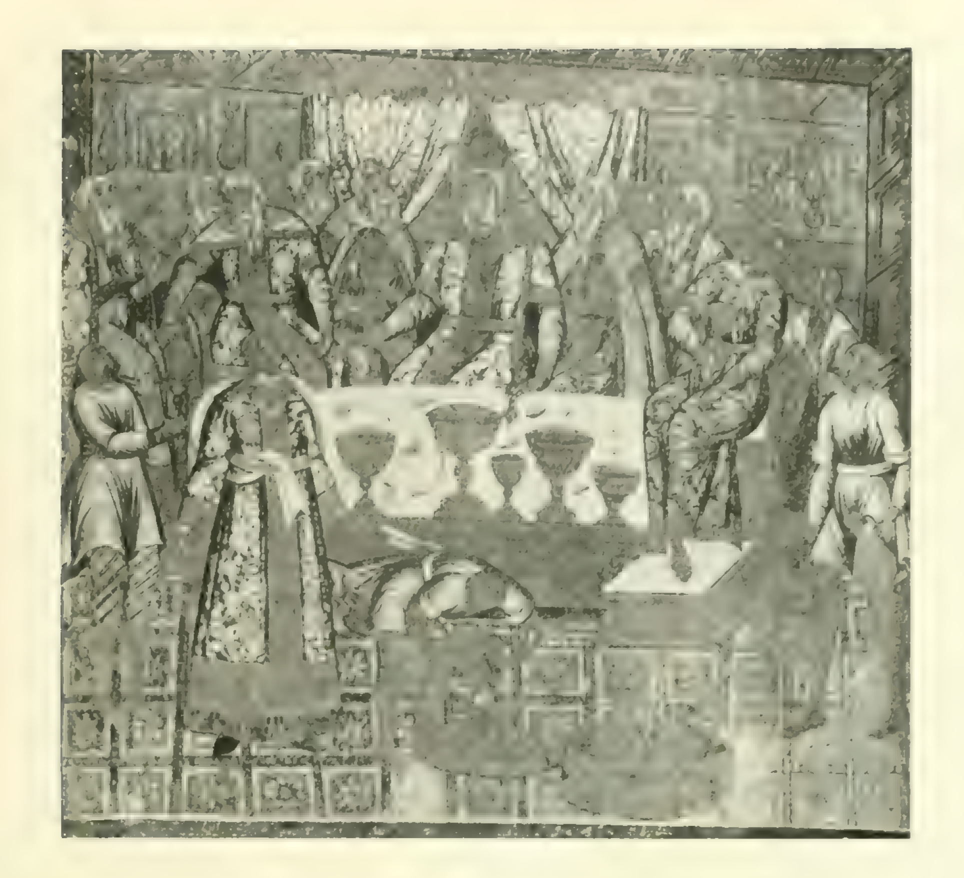
утраченную монументальность. Господь Саваоѳъ, почивающій отъ дѣлъ творенія, несмотря на ничтожные размѣры фрески, даетъ иллюзію величія. *Стр. 509.*

Страшный судъ. Фреска въ церкви Рождества Христова въ Ярославлѣ.—Около 1700 г.

Болѣе позднія росписи становятся все мельче, и задачи декоративныя окончательно уступаютъ мѣсто повѣствованію. Если въ Толчковѣ, при всѣхъ недочетахъ фресокъ, ясно видишь, что онѣ продиктованы чисто декоративнымъ чувствомъ, то въ близкихъ къ 18-му вѣку Ярославскихъ росписяхъ *стр. 510,* и особенно въ позднихъ Костромскихъ *стр. 508* не улавливаешь ни одной черты, позволяющей видѣть въ нихъ нѣчто поднимающееся надъ безхитростной иллюстраціей и добросовѣстной заказной работой. Только изрѣдка какая нибудь бытовая черточка, въ родѣ лошадокъ, везущихъ повозку, скрашиваетъ тоскливую пестроту стѣны, какой нибудь апокалипсическій, удачно выдуманный звѣрь остановитъ вниманіе взмахомъ своихъ семи головъ и взлетомъ гигантскаго хвоста, да счастливо удавшійся кусокъ узорной одежды даетъ впечатлѣніе подлинной декораціи [1].

[1] Даты росписей всѣхъ этихъ церквей не сохранились, но нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что почти всѣ

Пиръ у Прода. 1688 г.



Фреска въ алтарѣ Софійскаго собора въ Вологдѣ. (Фот. Б. А. Перфильева).

Ярославскій типъ фрески получилъ въ концѣ 17-го вѣка и въ началѣ 18-го большое распространеніе по всему сѣверу, и мы видимъ Ярославскихъ мастеровъ особенно усердно работающими въ Вологдѣ. Въ 1686 г. Ярославскій иконописецъ *Дмитрій Григорьевичъ Плехановъ* съ 30-ю товарищами подрядился расписать Вологодскій соборъ, и къ концу іюня 1688 г. роспись была уже закончена [1]. Мы видимъ здѣсь типично Ярославское пониманіе декоративной живописи, со всѣми, присущими Ярославлю достоинствами и недостатками. Никакихъ особыхъ, мѣстныхъ уклоненій отъ выработанныхъ тамъ пріемовъ здѣсь не встрѣчается. Къ сожалѣнію, этотъ прекрасный памятникъ Ярославскаго искусства почти совершенно погубленъ злополучными «поновленіями», и только въ алтарѣ сохранилось нѣсколько нетронутыхъ фресокъ, въ числѣ которыхъ радуетъ глазъ своими радужными цвѣтами «Пиръ у Прода» *Стр. 511.* Очаровательна здѣсь дочь Продіады, стоящая спереди налѣво и пляшущая «русскую». Въ другихъ, болѣе позднихъ церквахъ Вологды, сохранились росписи, въ которыхъ замѣтны нѣкоторыя мѣстныя черты,—по крайней мѣрѣ онѣ не встрѣчаются ни въ одномъ изъ извѣстныхъ намъ сѣверныхъ ци-

онѣ относятся къ послѣднимъ годамъ 17-го вѣка, и только часть фресокъ церкви Воскресенія на Дебрѣ въ Костромѣ можно отнести къ 1670-мъ годамъ. [1] Н. Суворовъ. «Описаніе Вологодскаго каѳедральнаго Софійскаго собора». М. 1863, стр. 25 и 146.

Роспись церкви Іоанна Предтечи что въ Рощеньѣ, въ Вологдѣ.

Восточная стѣна церкви. 1717 г. (Фот. А. Г. Яковлева).

ковъ, за исключеніемъ развѣ Устюжскихъ. Такія черты мы видимъ въ церкви Іоанна Предтечи что въ Рощеньѣ, расписанной въ **1717** году [1]. *Стр. 512, 513, 514.* Это не столько живопись, сколько графика, исканіе игры чернаго и бѣлаго, а не красочныхъ отношеній,—свѣта, а не цвѣта. Вмѣстѣ съ тѣмъ вся эта роспись—одинъ изъ чудеснѣйшихъ лубковъ, созданныхъ русскимъ искусствомъ. Художникъ, украсившій эти церкви, обладалъ той драгоцѣнной и поистинѣ завидной отвагой, которая позволяла ему не смущаться самыми головоломными положеніями и заданіями, и онъ выходилъ изъ нихъ побѣдителемъ. Всѣ дѣйствующія лица его фресокъ такъ же безконечно отважны, какъ онъ самъ: не стоятъ, а движутся, не идутъ, а бѣгутъ, скачутъ, кувыркаются. Роспись въ церкви Покрова въ Козлёнѣ нѣсколько напоминаетъ фрески церкви въ Рощеньѣ и мѣстами прямо чувствуется одна рука. Напротивъ того, росписи церкви Дмитрія Чудотворца что на Наволокѣ, не носятъ

[1] Н. Суворовъ. «Описаніе церкви Іоанна Предтечи что въ Рощеньѣ въ г. Вологдѣ». Вологда, 1872, стр. 4.

Роспись церкви Іоанна Предтечи что въ Рощеньѣ, въ Вологдѣ.

Сѣверная стѣна.—1717 г.

(Фот. А. Г. Яковлева).

слѣдовъ мѣстной школы и выдержаны въ обычномъ типѣ позднихъ Ярославскихъ и Костромскихъ церквей [1].

[1] Росписи двухъ послѣднихъ церквей относятся къ началу 18-го вѣка. Помѣщенныя здѣсь репродукціи Вологодскихъ фресокъ сдѣланы съ фотографій, любезно предоставленныхъ намъ Вологодскимъ кружкомъ изящныхъ искусствъ, который готовитъ къ печати иллюстрированный путеводитель по Вологдѣ. Изъ другихъ цикловъ росписей конца 17-го вѣка отмѣтимъ еще фрески въ Новгородскомъ Знаменскомъ соборѣ, въ Зачатьевскомъ соборѣ Ростовскаго Яковлевскаго монастыря (1691 г.) и въ соборѣ Суздальскаго Спасо-Евфимьева монастыря (1689 г.).

Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи и группа всадниковъ.

Фрески церкви Іоанна Предтечи что въ Рощеньѣ, въ Вологдѣ. 1717 г. (Фот. А. Г. Яковлева).

XVII.

ЗАПАДНЫЯ ВЛІЯНІЯ.

Новые сюжеты, появившіеся въ русскомъ искусствѣ около середины 16-го вѣка, пришли въ Россію вмѣстѣ съ западными «куншитами». Аллегорическія росписи Золотой палаты—всѣ эти нагія и полунагія фигуры, изображавшія Разумъ, Безуміе, Правду, Воздухъ, Огонь, Вѣтеръ, Годъ и т. п., —явно выдаютъ свое происхожденіе: это тѣ самыя гравюры, которыми италіанскіе и голландскіе писатели 16-го вѣка любили иллюстрировать свои туманныя и высокопарныя разсужденія на тему о религіи, о природѣ, о разумѣ, о правдѣ, неправдѣ и сотнѣ другихъ вещей. Въ росписяхъ Золотой палаты кромѣ аллегорій были уже сюжеты, заимствованные изъ Библіи, а въ Святыхъ воротахъ Ярославскаго Спасо-Преображенскаго монастыря появляются и апокалипсическія темы. Отнынѣ Апокалипсисъ и Библія становятся богатыми источниками, изъ которыхъ черпаются сюжеты для росписей, а иностранныя иллюстрированныя изданія этихъ книгъ даютъ иконописцамъ неисчерпаемый матеріалъ для новыхъ комбинацій [1]. Русскій иконописецъ всегда имѣлъ передъ глазами «подлинникъ»,—тотъ оригиналъ, который былъ ему нуженъ для того, чтобы не нарушать преданіе. Имѣя въ своемъ распоряженіи огромный запасъ такихъ оригиналовъ въ видѣ «прорисей», игравшихъ роль нынѣшней кальки и составлявшихъ солидный сборникъ на всѣ случаи, иконописецъ не имѣлъ подъ руками никакихъ русскихъ образцовъ или «переводовъ» для иллюстрированія Ветхаго Завѣта и Апокалипсиса, ибо древне-русское искусство ихъ просто почти не знало. Ему не оставалось ничего другого, какъ обратиться къ иноземнымъ «переводамъ», и Москва вскорѣ дѣйствительно наводняется множествомъ иллюстрированныхъ латинскихъ, нѣмецкихъ, голландскихъ и польскихъ книгъ религіознаго содержанія.

Много такихъ книгъ сохранилось въ библіотекѣ Синодальной типографіи въ Москвѣ [2]. Большинство ихъ, какъ видно изъ надписей на экземплярахъ, принадле-

[1] Апокалипсисъ былъ уже при Грозномъ излюбленной книгой образованныхъ русскихъ людей, любовь же къ Библіи и «вкусъ» къ Ветхому Завѣту привили русскому обществу главнымъ образомъ Іосифъ Насѣдка и Симеонъ Полоцкій въ 1630—1640-хъ годахъ. [2] Среди раннихъ изданій этого типа надо отмѣтить куріозную книжку, вышедшую въ Нюренбергѣ въ 1597 г. и представляющую собой нѣчто въ родѣ настольной» хрестоматіи всякихъ аллегорій: «Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta a Joachimo Camerario medico». Изъ библій въ библіотекѣ Синодальной типографіи особенно выдѣляется изданная

Столпотвореніе Вавилонское.

Фреска на паперти церкви Ильи Пророка въ Ярославлѣ.—1690-е годы.

жало Симеону Полоцкому, Сильвестру Медвѣдеву и другимъ виднымъ духовнымъ и свѣтскимъ дѣятелямъ, нѣкоторыя же принадлежали царскимъ иконописцамъ и живописцамъ [1]. Уже въ первой половинѣ 17-го вѣка у московскихъ иконописцевъ были несомнѣнно самыя разнообразныя западныя изданія Библіи, и ими усердно пользовались. Всѣ онѣ выпускались въ одномъ типѣ: печатался цѣликомъ священный текстъ, и изрѣдка на страницѣ помѣщалась небольшая деревянная гравюра, иллюстрирующая данное мѣсто; во всемъ остальномъ эти изданія отличались одно отъ

на четырехъ языкахъ въ Гамбургѣ, въ 1596 г., съ хорошими гравюрами Якова Люція младшаго (Jacobus Lucius jun. excudebat); любопытна еще польская библія, изданная въ Краковѣ въ 1577 г., частью съ превосходными, частью съ плохими гравюрами. Прекрасно также иллюстрировано изданіе Іосифа Флавія. (Франкфуртъ 1580 г.).

[1] Есть книги, принадлежавшія Станиславу Лопуцкому. Среди послѣднихъ особенно большую службу сослужило ему, вѣроятно, Франкфуртское изданіе басенъ Эзопа 1574 г., имѣющее множество иллюстрацій.

Столпотвореніе Вавилонское.

Фреска въ соборѣ Толгскаго монастыря близъ Ярославля.—1690 г.

Пискаторъ. Столпотвореніе Вавилонское. Гравюра изъ библіи, изданной Пискаторомъ въ Амстердамѣ въ 1650 г.

Искушеніе Іосифа женою Пентефрія.

Гравюра Пискатора съ оригинала Питера де Іодэ. 1640-е годы.

другого только размѣрами, качествомъ гравюръ и изяществомъ шрифтовъ. Въ 1650 г. въ Амстердамѣ появилась Библія совершенно иного характера,—скорѣе альбомъ иллюстрацій къ книгамъ Ветхаго и Новаго Завѣта, чѣмъ сама Библія. Весьма посредственный, но предпріимчивый голландскій граверъ Янъ Фишеръ (Jan Visscher) задумалъ собрать въ одномъ громадномъ томѣ большую серію листовъ, награвированныхъ имъ съ картинъ и рисунковъ различныхъ художниковъ, и перегравированныхъ съ другихъ гравюръ. Фишеръ, или какъ онъ перевелъ свое имя по-латыни—«Пискаторъ» выпустилъ альбомъ большого формата, состоящій изъ пяти отдѣловъ, и содержащій 277 гравюръ. Онъ открывается серіей ветхозавѣтныхъ сюжетовъ, вслѣдъ за которой идетъ Евангеліе, за нимъ Дѣянія апостоловъ, затѣмъ 12 гравюръ, иллюстрирующихъ молитву Господню и, наконецъ, серія листовъ на апокалипсическія темы [1]. «Фигурная Библія» Пискатора, какъ назывался этотъ альбомъ въ Голландіи [2], или «лицевая Библія», какъ его называли въ Москвѣ,—сразу отодвинула на второй планъ всѣ другія иллюстрированныя изданія Священ-

[1] Вотъ полный титулъ входного гравированнаго листа: «Theatrum biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1650». Большинство оригиналовъ, гравированныхъ «Пискаторомъ», принадлежитъ голландскимъ и фламандскимъ художникамъ конца 16-го и начала 17-го вѣка, главнымъ образомъ Мартину де Фосу. Кромѣ него есть оригиналы слѣдующихъ мастеровъ: Michael de Coxcy, Crispyn van den Broeck, Martin Hemskerck, Meemskerck, Pet. de Jode, Karel van Mander, G. Mostart, A. Tempeest. D. V. Boons, и даже Jan Breugel и P. Bril; гравировали ихъ Hadeler, Haeyler, Cor. Cort, J. Jadelaer, C. Ryckemans, Ant. Vierix и другіе, съ которыхъ Пискаторъ перегравировалъ свои листы. [2] На второмъ титульномъ листѣ экземпляра нашей библіотеки изданіе называется по-голландски «Den grooten Figner—Bibel» и значится, что оно отпечатано въ Фалькмарѣ въ 1646 г. По всей вѣроятности, Пискаторъ гравировалъ свои листы въ 1640-хъ годахъ.

Искушеніе Іосифа женою Пентефрія.

Фреска на паперти церкви Николы Мокраго въ Ярославлѣ.—1673 г.

наго писанія. Успѣхъ книги былъ такъ великъ, что въ 1674 г. вышло второе ея изданіе, цѣликомъ повторяющее первое. Отнынѣ эта «лицевая Библія» становится настольной книгой русскихъ иконописцевъ, и мы видимъ, какъ понемногу композиціи, гравированныя Пискаторомъ, появляются на иконахъ и стѣнахъ храмовъ [1].

[1] **Н. М.** Тарабринъ. «Библія Пискатора въ исторіи русской письменности и искусства». («Извѣстія XV Археологическаго съѣзда въ г. Новгородѣ». М. 1911). Авторъ этого интереснаго доклада, прочитаннаго на XV Археологическомъ съѣздѣ, готовитъ къ печати большое изслѣдованіе на ту же тему. Ему удалось изучить до 30 экзем-

Пискаторъ снабдилъ свои гравюры краткими латинскими подписями—виршами, объясняющими текстъ и переведенными вскорѣ по-русски. Русскія вирши вышли значительно длиннѣе и выспреннѣе, но видимо пришлись тогдашнимъ москвичамъ по вкусу, ибо иконописцы любили помѣщать ихъ на иконахъ и особенно на фрескахъ. Переводились эти стихи не разъ, но наибольшей извѣстностью пользовались переводы-вирши Симеона Полоцкаго, относящіяся къ 1676 г. и Мардарія Хоникова, монаха Чудова монастыря, а позже книгохранителя Московскаго Печатнаго двора, написанныя въ 1679 г. [1].

Какую роль играла лицевая библія въ жизни русскаго иконописца, видно изъ нѣкоторыхъ документовъ Оружейной палаты. Такъ, въ 1687 г. у извѣстнаго царскаго мастера Салтанова «сбѣжалъ невѣдомо куда» бывшій у него «по записи» ученикъ, захвативъ съ собою краски и нѣсколько другихъ предметовъ, между которыми самымъ цѣннымъ была «Библія въ лицахъ съ иными прибавочными листами, цѣна десять рублевъ съ полтиною», т. е. на современныя деньги—около 150 рублей [2]. Въ 1677 г. у не менѣе извѣстнаго царскаго мастера Безмина подобная же Библія пріобрѣтается для самого царя Өеодора Алексѣевича, который былъ не только большимъ любителемъ живописи, но и самъ обучался рисованію и иконописи. Это былъ, повидимому, одинъ изъ списковъ Амстердамскаго перваго изданія—«Библія письменная въ лицахъ, которая писана на латинскомъ языкѣ и переплетена въ бѣлую кожу» [3].

Если русскій иконописецъ, при всемъ бережномъ отношеніи къ преданіямъ и благоговѣйномъ почитаніи древнихъ иконъ, никогда не ограничивался рабскимъ копированіемъ старыхъ образцовъ, то, конечно, еще менѣе могъ онъ слѣпо повторять Пискатора. Вся исторія древне-русской живописи ясно показываетъ, что искусство не стояло на одномъ мѣстѣ и, не взирая на весь свой консерватизмъ, развивалось постоянно, уйдя далеко отъ Византіи. Пискаторъ также былъ не просто повторенъ, а весьма своеобразно переработанъ. Даже тогда, когда русскій мастеръ бралъ цѣликомъ композицію изъ Пискатора, у него выходило произведеніе насквозь русское, и нерѣдко только при очень внимательномъ и детальномъ сравненіи голландскаго «перевода» съ русской фреской можно найти слѣды заимствованія. Такое сравненіе гравюръ Пискатора съ различными варіаціями одной и той же темы, встрѣчающимися на стѣнахъ нѣсколькихъ церквей, даетъ иногда возможность установить болѣе или менѣе вѣроятныя даты въ тѣхъ случаяхъ, когда лѣтопись ихъ намъ не оставила.

пляровъ Библіи, и онъ пришелъ къ заключенію, что отдѣльные листы изъ нея Пискаторъ выпускалъ, уже начиная съ 1639 г. (Тамъ же, стр. 99). [1] Тамъ же, стр. 100; М. И. Соколовъ. «Вирши Мардарія Хоникова». («Археолог. извѣстія и замѣтки»); А. И. Успенскій. «Царскіе иконописцы и живописцы 17-го вѣка», т. I, стр. 315. Здѣсь напечатаны полностью вирши Хоникова по списку Церковно-археологическаго музея при Рижскомъ духовномъ училищѣ, носящему кудрявое названіе во вкусѣ эпохи: «Зрѣлище сіе есть книгъ божественныхъ, ветхихъ и новыхъ, повѣстей священныхъ». [2] Тамъ же. [3] Тамъ же.

Почти на всѣхъ папертяхъ ярославскихъ церквей встрѣчается изображеніе «Столпотворенія Вавилонскаго», заимствованное изъ Библіи Пискатора. (Стр. 517.) Въ соборѣ Толгскаго монастыря вся эта композиція передана довольно близко къ оригиналу (стр. 517), и только непонятная русскому иконописцу перспективная разница въ величинѣ первопланныхъ и дальнихъ фигуръ оказалась нѣсколько «исправленной». Онъ цѣликомъ повторилъ главную фигуру Пискатора, но оставить этого «нагого мужа» на церковной стѣнѣ, конечно, не рискнулъ, и надѣлъ на него русскую рубаху и портки. Онъ буквально повторилъ группу съ слономъ и двумя верблюдами, сохранивъ въ общихъ чертахъ контуры всѣхъ трехъ всадниковъ, и лишь благоразумно приблизилъ все это, увеличивъ масштабъ. Даже мистическій дискъ, съ надписью и ангелами вокругъ, взятъ здѣсь у Пискатора, взята и архитектура Вавилонской башни, очень наивно понятая, и только сильно измѣненъ пейзажъ, въ которомъ изображенъ вдали Вавилонъ. Въ концѣ концовъ, несмотря на прямую перерисовку многихъ деталей композиціи, въ этой фрескѣ нѣтъ ничего голландскаго, и даже ничего западнаго,— она столь же русская по формѣ и духу, какъ и любая русская икона первой половины 17-го вѣка.

Искушеніе Іосифа женою Пентефрія.

Фреска на паперти Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.—1691 г.

Если въ Толгской фрескѣ оставались еще опредѣленныя заимствованія изъ Пискатора, то въ аналогичной композиціи на паперти ярославской церкви Ильи Пророка (стр. 516) они исчезаютъ уже безслѣдно. Здѣсь все другое, за исключеніемъ

Давидъ, разрывающій пасть медвѣдя.

Перегравировка Пискатора съ гравюры P. S., сдѣланной въ 1608 г., съ оригинала Боонса.

лѣвой крупной фигуры, въ которой можно угадывать отдаленное родство съ главной фигурой Пискатора, да группы слоновъ, имѣющей какую то связь съ слономъ и верблюдами первой композиціи. Совершенно ясно, что авторъ Ярославской фрески видѣлъ Толгскія росписи и вдохновлялся именно послѣдними, а не прямо Пискаторомъ, ибо въ этомъ лубкѣ вульгаризована композиція уже искаженная, и чудится здѣсь не отраженіе, а отображеніе. Толгскія росписи исполнены, какъ видно изъ лѣтописи, въ 1690 г., изъ чего слѣдуетъ, что росписи паперти церкви Ильи Пророка надо отнести не ко времени храмовой стѣнописи, а передвинуть по крайней мѣрѣ на 10—15 лѣтъ впередъ. Впрочемъ, иначе это и быть не могло, ибо паперть построена во всякомъ случаѣ позже самаго храма.

Отношеніе русскихъ иконописцевъ къ Пискатору любопытно иллюстрируется другимъ библейскимъ сюжетомъ, часто встрѣчающимся въ росписяхъ паперти—исторіей искушенія Іосифа Прекраснаго женою Пентефрія. *Стр. 518, 519, 521.* Авторъ фрески ярославской Николомокринской церкви воспользовался только общей мыслью Пискатора, передѣлавъ все на свой ладъ. Повидимому онъ перевелъ гравюру такимъ образомъ, что получилъ обратное изображеніе, которое и приспособилъ затѣмъ къ старымъ образцамъ. Фигура Іосифа повторена цѣликомъ, съ замѣною, конечно, римскихъ латъ русской рубахой и съ присоединеніемъ нимба вокругъ его головы. Жену Пентефрія онъ не рѣшился оставить обнаженной, и нарядилъ ее въ пышныя

Давидъ, разрывающій пасть медвѣдя.

Фреска на паперти Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.– 1691 г.

одежды, а барочную кровать замѣнилъ тѣмъ типомъ постели, который хорошо зналъ по переводамъ Рождества Богородицы и другимъ аналогичнымъ композиціямъ. Эта фреска по всей вѣроятности относится еще къ 1670-мъ годамъ [1]. Совсѣмъ иначе отнесся къ своей задачѣ другой «комментаторъ» той же гравюры Пискатора, авторъ фрески Толчковской паперти *Стр. 521.* За 15 лѣтъ, видимо, всѣ уже успѣли привыкнуть не только къ «мужу нагу», но и къ «женѣ нагой» на стѣнѣ церковной паперти, и иконописецъ, не смущаясь, беретъ всю композицію въ томъ видѣ, въ какомъ находитъ ее у Пискатора, передѣлавъ лишь латы Іосифа въ русскую одежду. Любо

[1] Лѣтописная запись, сохранившаяся на западной стѣнѣ церкви Николы Мокраго, говоритъ, что роспись храма произведена въ 1673 году при Ростовскомъ митрополитѣ Іонѣ. Дѣйствительно, въ композиціяхъ фресокъ самаго храма есть аналогія съ извѣстными намъ памятниками той же эпохи, но, къ сожалѣнію, вся живопись переписана заново и строить на однихъ контурахъ какіе либо опредѣленные выводы рисковано. Росписи паперти едва ли отдѣлены большимъ промежуткомъ отъ храмовыхъ, ибо стиль ихъ довольно суровъ. Если это такъ, то на паперти Николомокринской церкви мы имѣемъ, быть можетъ, самый ранній случай приспособленія Пискатора къ русской церковной росписи. Къ несчастью, искаженія реставраторовъ не ограничились одними внутренними стѣнами храма, а погубили и всю западную паперть, гдѣ иконописецъ изобразилъ «въ лицахъ» символъ вѣры и молитву Господню, близко придерживаясь гравюръ Пискатора. Лучше всего сохранился циклъ изъ жизни евреевъ въ Египтѣ и между прочимъ Исторія Іосифа.

«Пѣснь Пѣсней». Христосъ съ «Невѣстой». Гравюра Пискатора (1640-хъ годовъ) и фреска Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. (1691 г.).

«Пѣснь Пѣсней». Христосъ съ «Невѣстой». Фреска въ соборѣ Костромского Ипатьевскаго монастыря. 1685 г.

пытно его пониманіе формъ барокко, превратившее ручку вазы и завитокъ кровати въ кудрявое сплетеніе и цвѣтеніе, столь характерное для эпохи Московскаго и Ярославскаго барокко. Толчковская фреска принадлежитъ къ самымъ безпомощнымъ созданіямъ Ярославля и любопытна лишь какъ куріозъ. Николомокринская, напротивъ того, носитъ слѣды стиля Гурія Никитина. Она очень красива, какъ по пятнамъ и линіямъ, такъ и по цвѣтистому, свѣтлому тону, въ которомъ доминируютъ голубыя и бѣлыя краски, и во всякомъ случаѣ гораздо лучше и значительнѣе, чѣмъ скучная и ординарная гравюра, послужившая ей образцомъ.

Знаменательно, что иконописцы, переносившіе гравюры Пискатора на церковныя стѣны, часто создавали произведенія неизмѣримо болѣе цѣнныя и значительныя, чѣмъ эти заурядныя академическія композиціи. Иногда имъ удавалось подниматься на высоту, вызывающую въ памяти русскія росписи большого стиля. Такова фреска Толчковской паперти, изображающая Давида, разрывающаго пасть медвѣдя. *Стр. 523.* И здѣсь все взято у Пискатора *стр. 522,* но какая разница [1]! Тамъ — посредственная иллюстрація, почти виньетка, несмотря на то, что гравюра сдѣлана съ большой картины; здѣсь — монументальная живопись, серіозная композиція, въ которой проявлено безподобное пониманіе декоративныхъ задачъ. Трудно лучше рѣшить данное пространство стѣны, чѣмъ оно рѣшено здѣсь, ибо не пропалъ ни одинъ кусокъ ея, при чемъ нѣтъ ни малѣйшей перегруженности композиціи. Все сочинено съ мудростью, достойной большого мастера, все введено въ ритмъ и звучитъ какъ музыка. Натуралистически трактованный медвѣдь Пискатора претворенъ русскимъ иконописцемъ въ ритмическій, подлинно декоративный силуэтъ звѣря. И звѣрь этотъ много страшнѣе добродушнаго голландскаго медвѣдя, да къ тому же онъ и просто жизненнѣе, ибо въ немъ несравненно больше силы и движенія. Еще ритмичнѣе овцы, напоминающія пѣвучіе по линіямъ классическіе барельефы. Даже оживленная группа лѣвой половины фрески, при всей ея жизненности, выдержана въ тѣхъ же ритмическихъ формахъ.

Къ числу самыхъ популярныхъ сюжетовъ въ росписяхъ конца 17-го вѣка относится исторія царя Соломона и «Пѣснь Пѣсней», въ томъ мистическомъ ея пониманіи, какое выработано было на западѣ, и пришло въ Россію, какъ кажется, только вмѣстѣ съ Библіей Пискатора. Серія открывается листомъ, иллюстрирующимъ слова пѣсни о «Невѣстѣ», въ образѣ которой символизирована Церковь, какъ «Невѣста Христова». *Стр. 524.* Здѣсь изображенъ Христосъ, стоящій подъ яблоней и подающій колѣнопреклоненной Невѣстѣ цвѣты, — сюжетъ на слова первой главы «Пѣсни Пѣсней», переложенныя Хониковымъ въ слѣдующихъ виршахъ:

[1] Пискаторъ перегравировалъ гравюру нѣкоего P. S., сдѣланную этимъ авторомъ въ 1608 г. съ картины голландскаго мастера конца 16-го вѣка, Боонса. (D. V. Boons).

«*Пѣснь Пѣсней*». Христосъ съ «Невѣстой». Гравюра Пискатора. –1640-е годы.

Христосъ съ «Невѣстой».

Фреска Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. 1691 г.

«Пѣснь Пѣсней».

Невѣста Христова». Гравюра Пискатора съ оригинала Мартина де Фоса.—1640-е годы.

Азъ есмь цвѣтъ полный, женихъ возглашаетъ,
Невѣсту же кринъ чистѣйшій взываетъ,
Его же яблонь въ древахъ нарицаетъ,
Подъ его же тѣнь витати желаетъ
Невѣста, плодомъ его сладащихся
И виномъ любве здѣ веселящися.

Фреска Ипатьевскаго монастыря, какъ и всѣ раннія заимствованія изъ Пискатора, и здѣсь трактуетъ сюжетъ съ большей свободой, чѣмъ роспись Толчковской церкви. *Стр. 524, 525.* Въ первой чувствуется та же рука, что и въ исторіи Іосифа и Пентефріевой жены Николомокринской церкви: въ ней безконечно больше красоты и артистизма, чѣмъ въ Толчковской (1691 г.), повторяющей всю композицію гравюры. И опять Гурій Никитинъ здѣсь не побѣжденный, а побѣдитель, ибо его фреска значительнѣе и прекраснѣе оригинала Пискатора. Любовь къ ритму и пѣвучимъ линіямъ сказалась съ особой силой въ томъ вниманіи, которое онъ удѣляетъ символической фигурѣ оленя, красиво скачущаго на фонѣ гористаго пейзажа.

Христосъ съ «Невѣстой».

Фрески Воскресенскаго собора въ Романовѣ Борисоглѣбскѣ (около 1680 г.) и Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. 1691 г..

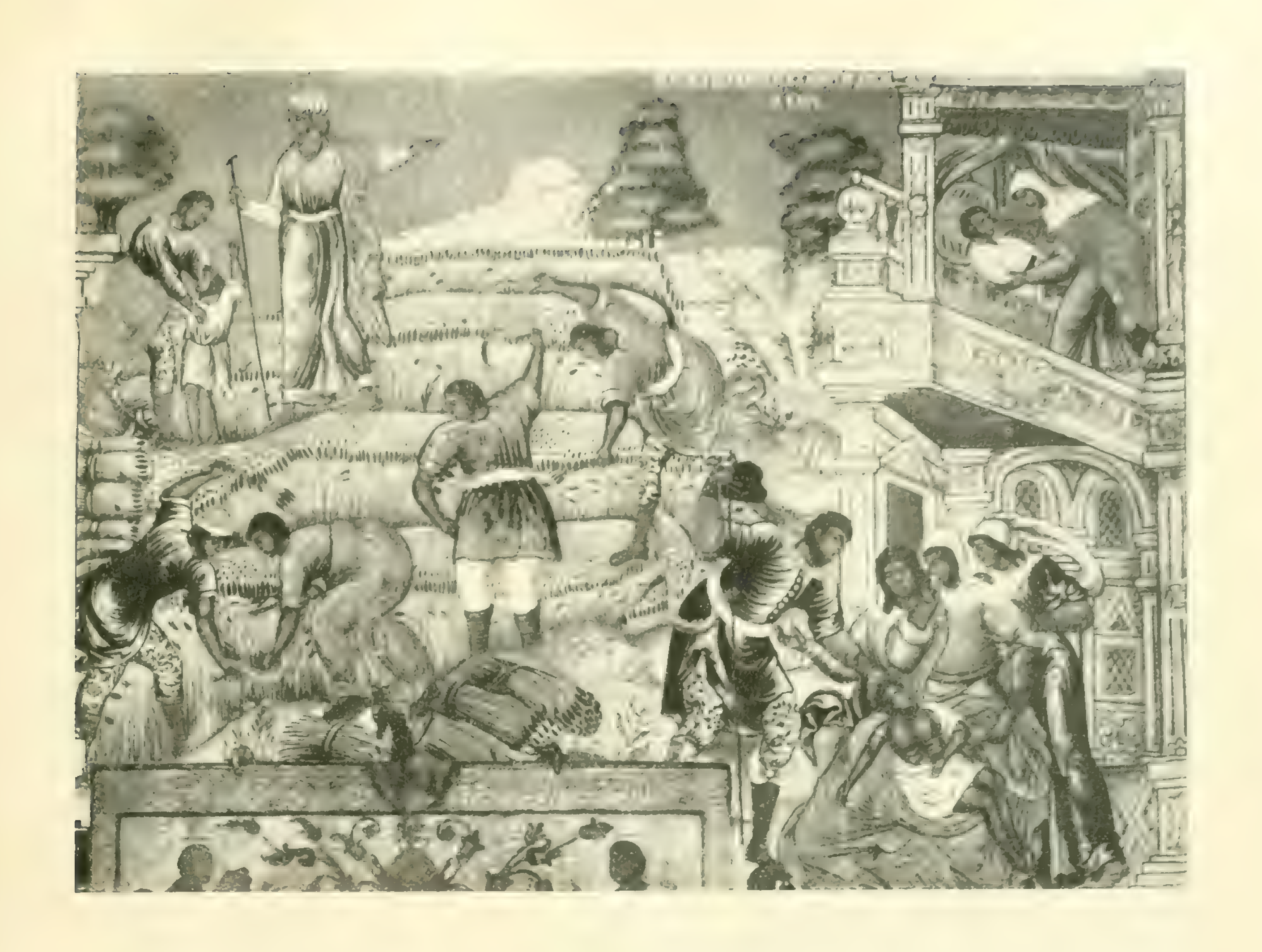
Изъ житія пророка Елисея.

Гравюра Пискатора съ оригинала Мартина де Фоса.—1640-е годы.

Слѣдующій листъ изображаетъ ложе, съ возлежащей на немъ Невѣстой. Авторы Ярославскихъ и Вологодскихъ росписей повторили гравюру со всей точностью, на которую были способны, и если что передѣлали, то только потому, что не вполнѣ понимали языкъ гравюры.

Еще одинъ листъ представляетъ Христа, возсѣдающаго рядомъ съ Невѣстой [1]. Въ латинскихъ виршахъ говорится объ оленѣ, который поэтому играетъ въ данной композиціи болѣе замѣтную роль, чѣмъ въ другихъ. И снова русскій

[1] Вотъ относящіяся сюда вирши Хонікова: Се краснѣйшая моя, нарицаетъ | Невѣсту женихъ юже ублажаетъ. Чюдъ и ся красотѣ дивится, | Да къ любви его тая воспѣрится. Онъ ю по себѣ взываетъ | И зело теплу любовь къ ней являетъ. Отъ горъ Ермона и намъ глашаетъ | И благоволенъ садъ ю нарицаетъ: | Смирны алоа и кассіи полный | И въ немъ же есть всякъ различенъ цвѣтъ полный. | Она же духа любве на ся проситъ, | И ему плоды своя вся приноситъ.



Изъ житія пророка Елисея.

Фреска въ церкви Ильи Пророка въ Ярославлѣ.—1681 г.

иконописецъ 1690 года умѣетъ придать своей фрескѣ на ту же тему больше значительности и прелести, чѣмъ мы видимъ въ оригиналѣ, съ котораго онъ все это заимствовалъ. Главныя фигуры сильно испорчены, но хорошо сохранившаяся интимная сцена второго плана получила въ Толчковской фрескѣ новое очарованіе. *Стр. 526.* Наконецъ, на паперти Воскресенскаго собора въ Романовѣ Борисоглѣбскѣ тотъ же сюжетъ расцвѣтился фантастическими узорными «травами» пейзажа, согласно общему духу Романовскихъ росписей *Стр. 529 сверху.* Здѣсь мы видимъ сразу три сюжета серіи, скомпанованные вокругъ внутренняго окна паперти. Это одна изъ лучшихъ фресокъ собора, обладающая, особенно въ боковыхъ фигурахъ верхней части,—подлинной монументальностью. Вверху представлена Невѣста, молящаяся Христу и пріемлющая отъ Него «велію благодать», изливаемую изъ

«Плоды страстей Господнихъ».

Фреска на паперти Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ.—1691 г.

отверстой раны Спасителя при посредствѣ «Слова жизни», — какъ начертано по-латыни на книгѣ въ рукахъ Господа. *Стр. 528.* Автору фрески Воскресенскаго собора надо было, по условіямъ даннаго мѣста на стѣнѣ, совершенно измѣнить расположеніе фигуръ гравюры, поднявъ среднюю, главную, и опустивъ боковыя. И слѣдуетъ отдать ему справедливость, онъ сдѣлалъ это съ изумительнымъ мастерствомъ, не только не испортивъ оригинала, но напротивъ того, поднявъ его цѣнность на такую высоту, съ которой гравюра Пискатора кажется ничтожной художественно и любопытной только со стороны сюжета. Иконописцу Толчковской паперти *стр. 529 внизу* не удалось достигнуть такой ясности композиціи, но и онъ, благодаря упрощеннымъ линіямъ и ритмичности фигуръ, не мельчитъ стѣны, оставаясь настоящимъ декораторомъ [1].

Въ числѣ другихъ сюжетовъ, заимствованныхъ изъ Библіи Пискатора, отмѣтимъ деталь изъ житія пророка Елисея, на южной стѣнѣ Ярославской Ильинской церкви. *Стр. 531.* Одноцвѣтное воспроизведеніе не даетъ, къ сожалѣнію, даже отда-

[1] Третій сюжетъ Пискатора, изъ числа сгруппированныхъ вокругъ окна паперти Воскресенскаго собора *стр. 529 сверху* изображаетъ Христа съ крестомъ, призывающимъ Невѣсту «въ виноградъ свой внити».

«Не миръ, но мечъ».

Фреска на паперти Ярославской церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ. 1691 г.

леннаго представленія о красотѣ этой необыкновенно колоритной и цвѣтистой фрески. Въ ней найденъ безподобный по звучности золотисто-желтый тонъ спѣлой ржи, съ которымъ чудесно гармонируютъ голубыя, розовыя и красныя рубахи жнецовъ. У Пискатора въ его композиціи *стр. 530* нѣтъ и намека на красоту, ожидающую посѣтителя Ильинской церкви.

Остается еще сказать о нѣсколькихъ сюжетахъ, появившихся въ русскихъ росписяхъ независимо отъ Пискатора, и пришедшихъ вѣроятнѣе всего съ юга и юго-запада, послѣ Симеона Полоцкаго и Сильвестра Медвѣдева. Здѣсь прежде всего останавливаетъ вниманіе весьма слабая въ художественномъ отношеніи, но знаменитая со стороны чисто иконографической, и очень импонирующая нашимъ археологамъ фреска на паперти церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, извѣстная

подъ названіемъ «Плоды страстей Господнихъ». *Стр. 532.* Это—расцвѣтшее древо Креста, изъ цвѣтовъ котораго выросли руки, поражающія смерть, грозящія аду и вѣнчающія славой Церковь [1].

Но самымъ характернымъ явленіемъ позднѣйшихъ русскихъ росписей были тѣ новыя «коронованія» Богоматери, которыя явились съ запада и юго-запада, и быстро привились въ русской иконографіи. Очень значительна и та сложная композиція на паперти Ярославской Ильинской церкви, которая изображаетъ Богоматерь на тронѣ, а въ небесахъ Спасителя на конѣ и его небесное воинство. *Стр. 533.* Она написана на тему «Не миръ, но мечъ», и надо сознаться, что эту мысль художникъ сумѣлъ выразить съ захватывающей и убѣждающей силой, ибо отъ фрески вѣетъ грозной торжественностью.

Стѣнныя росписи 17-го вѣка, даже самыя позднія и наиболѣе упадочныя, показываютъ, какимъ исключительнымъ декоративнымъ инстинктомъ и чутьемъ монументальности обладали русскіе иконописцы еще долго послѣ того, какъ лучшія пѣсни этого великаго искусства были пропѣты. Сравнивать Ярославскія и Костромскія росписи съ фресками Ферапонтова монастыря конечно нельзя: то были высшія достиженія, до которыхъ древняя Русь поднималась; въ Ярославлѣ же мы видимъ послѣднія вѣхи на двухвѣковомъ пути «подъ уклонъ». Этотъ уклонъ намѣтился уже въ 16-мъ вѣкѣ, и черезъ эпоху Грознаго, Годунова и Михаила Феодоровича привелъ къ окончательному паденію иконы. Однако, паденіе иконы не означало еще послѣдняго паденія русскаго искусства, и мы видѣли, какъ стойко держались еще преданія въ росписяхъ церковныхъ стѣнъ, и какія чудесныя фрески все еще создавались на сѣверѣ. Увы, это была лебединая пѣсня умиравшаго великаго искусства, и вмѣстѣ съ тѣмъ послѣдняя вѣха долгаго пути: вскорѣ и она скрывается изъ глазъ.

Игорь Грабарь.

[1] Изъ праваго конца перекладины креста выросла рука, поражающая мечемъ смерть, изъ лѣваго—другая, возлагающая вѣнецъ на Церковь, символизированную пятиглавымъ храмомъ, а третья, выросшая изъ нижней косой перекладины, грозитъ сжатымъ кулакомъ аду, въ образѣ пасти чудовища, наполненной грѣшниками. Н. В. Покровскій относитъ первоначальную мысль подобнаго сюжета къ очень давнимъ временамъ, быть можетъ еще къ среднимъ вѣкамъ, какъ онъ объ этомъ заключаетъ изъ аналогичнаго памятника, хранящагося въ Парижскомъ музеѣ Клюни. «Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ, греческихъ и русскихъ» въ Трудахъ седьмого Археологическаго съѣзда въ Ярославлѣ, томъ I, М. 1890, стр. 278. Въ этомъ обширномъ изслѣдованіи, имѣющемъ отношеніе почти исключительно къ археологіи и весьма мало къ искусству, читатель найдетъ свѣдѣнія о распредѣленіи сюжетовъ по церковнымъ стѣнамъ въ различныя эпохи и въ различныхъ храмахъ, а также о зависимости этихъ сюжетовъ отъ различныхъ источниковъ письменности. Однако, и эти вопросы относятся скорѣе къ исторіи русской письменности, чѣмъ непосредственно къ русскому художеству, почему мы и не считали себя въ правѣ отводить имъ мѣсто на страницахъ исторіи русскаго искусства.

Оглавленіе

VI тома

ВАЖНѢЙШІЯ ОПЕЧАТКИ, ЗАМѢЧЕННЫЯ ВЪ VI ТОМѢ.

Стр.	Строка.	Напечатано:	Слѣдуетъ:	Стр.	Строка.	Напечатано:	Слѣдуетъ:
84	1 св.	14 вѣка	14-му вѣку	342	2 св.	свидѣгельствуоітъ	свидѣтельствуютъ
86	4 св.	жизия	жизни	364	11 сн	С. К. Рахманову	Г. К. Рахманову
130	подпись	11-й вѣкъ	11—13 й вѣкъ	411	9 св.	долго находились у	были заказаны для
152	16 св.	которыя	которая	412	1 св.	Огромное большинство	Большинство
219	3 сн.	Положеніе	Положенія	412	7 св.	18-го	17-го
304	1 св.	19-го	16-го	420	1 въ прим.	Петровскій	Петровъ
304	7 сн.	15-го	16-го	427	9 въ прим.	я	и
320	20 св.	стѣиахъ	стѣнахъ	432	5 сн.	Ушакову	Ушакова
327	4 св.	Апайловымъ	Айналовымъ